

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

5-2016



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
5

Direttore scientifico / General Editor
Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager
Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -
n. 5, 2016
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6453-412-1
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-5>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2016 Firenze UP

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

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lisi.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<www.fupress.com/bsfm-lea>).

Si ringraziano Antonia Arslan, Jouni Inkala, Halldis Moren Vesaas, Mikayel Ohanjanian, Andrea Ulivi per la gentile concessione alla riproduzione delle loro opere in questo numero di *LEA*. Un particolare ringraziamento va alla Galleria Tornabuoni Art Paris, alla Fondazione Henraux, alla Galleria Tornabuoni Arte, alla Albertina e al Rijksmuseum per la concessione alla riproduzione delle opere di Mikayel Ohanjanian, a Nicola Gnesi e Piero Demo per le foto. Si ringraziano infine tutti gli Editori per aver autorizzato la pubblicazione dei testi degli Autori nell'originale e in traduzione.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), A. Baldi, C. Gepponi, M. Romanelli (assistenti redattori), E. Anastasi, F. Bolignano, M. Fabrizzi, C. Favati, F. Frescucci, G. Lovari, C. Marchini, G. Moneti (tirocinanti)

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

2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 - 50144 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

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

Comitato editoriale / Editorial Board

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

Indice

BEATRICE TÖTTÖSSY, *Qualità della memoria e possibilità di una "totalità letteraria"* XI

SCRITTURE

Proposte d'autore

MICHELA LANDI, <i>"Mais vint un second jour". Pour Yves Bonnefoy</i>	3
VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ, <i>La biblioteca dei vivi. Sulla poesia di Jouni Inkala</i>	11
JOUNI INKALA, <i>Cinque inediti</i>	19
VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ, <i>Conversazione con Jouni Inkala</i>	25
SARA CULEDDU, <i>Halldis Moren Vesaas poetessa e traduttrice.</i>	37
<i>La forza e la vitalità di una voce femminile nel Novecento norvegese</i>	
HALLDIS MOREN VESAAS, <i>Poesie scelte</i>	48
SARA CULEDDU, <i>Conversazione con Guri Vesaas</i>	65

Situazioni

Armenia nelle pieghe della memoria e nel laboratorio delle idee

In ricordo di Gabriella Uluhogian

ANTONIA ARSLAN, <i>La doppia salvezza di Noemi Khardiashian</i> (racconto-saggio)	77
ALESSANDRO ORENGO, <i>Un selfie alla cultura armena del settimo secolo:</i> <i>l'"Autobiografia" di Anania Širakacci</i>	81
HAYK HAMBARDZUMYAN, <i>Re-readings of the epic Sasna Tsrer</i> (Daredevils of Sassoun) <i>in contemporary Armenian prose: from epic to novel</i>	103
VAZGEN PAHLAVUNI-TADEVOSYAN (VAZO), <i>Il cerchio del ritorno.</i> <i>Intorno all'arte di Mikayel Ohanjanian</i> (con riproduzioni)	117
SONA HAROUTYUNIAN, <i>Narrating the Armenian Genocide: an Italian Perspective</i>	125
DIANA BATTISTI, <i>Cento anni di Metz Yeghern, tra silenzio e speranza.</i> <i>A proposito del volume di Yeghiayan Vartkes, Pro Armenia. Voci ebraiche sul</i> <i>genocidio armeno, a cura di Fulvio Cortese e Francesco Berti (2015)</i>	139
DIANA BATTISTI, <i>Questioni aperte ed urgenze culturali.</i> <i>A proposito del volume a cura di Stefan Nienhaus e Domenico Mugnolo,</i> <i>Questione armena e cultura europea (2013)</i>	161
ALDO FERRARI, <i>Viaggio nei luoghi della memoria armena in Turchia e Azerbaigian</i>	179
GIAMPIERO BELLINGERI, <i>Occasioni perdute.</i> <i>Frammenti di letteratura sulle tracce dell'utopia?</i>	193
FRANCESCA PENONI, <i>Dal giornale Agos alla riscoperta del patrimonio culturale</i> <i>armeno in Turchia</i>	205

ANDREA ULIVI, <i>Nei luoghi della spiritualità armena</i> (lavoro fotografico)	217
BEATRICE TÖTTÖSSY, <i>Interview with Contemporary Armenian Writer and Translator Diana Hambarzumyan</i>	229

SAGGI E STUDI

Itinerari nella Weltliteratur: sulle tracce di artifici e procedimenti di una possibile 'totalità letteraria'

PAOLA GHERI, <i>La nascita dell'autore e la resurrezione letteraria dei morti. Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen nacherzählt von Antje Seghers</i>	239
LJUBA JURGENSON, <i>La testimonianza letteraria come fonte storica: il caso della letteratura dei gulag</i>	267
JERÓNIMO PIZARRO, <i>A ansiedade da unidade: uma teoria da edição / L'ansia di unità: una teoria dell'edizione</i>	284/285
SALOMÉ VUELTA GARCIA, <i>La letteratura basca prende il largo: il mare di Kirmen Uribe</i>	313
GABRIELE BACHERINI, <i>Dall'America, al Nord Africa, all'Europa: William Burroughs migrante in cerca di auto-definizione</i>	333
FRANCESCA DI MEGLIO, <i>"La mano nella terra". Spaesamento e redenzione di un "conquistatore conquistato" nel Paraguay del XVI secolo</i>	349
VALENTINA FIUME, <i>L'eremo interiore. María Zambrano, Antonella Lumini e Adriana Zarri</i>	369
TINA MARAUCCI, <i>La migrazione urbana in Sevgili Arsız Ölüm di Latife Tekin: luoghi, forme e strategie narrative di un "esilio domestico"</i>	381
DIEGO SALVADORI, <i>L'omeostasi a rovescio: Berci Kristin Çöp Mäsallari di Latife Tekin</i>	393

Percorsi e ritorni tra Vecchio e Nuovo Mondo

Studi iberici e latinoamericani

A cura di Arianna Fiore e Silvia Lafuente

ARIANNA FIORE, SILVIA LAFUENTE, <i>Premessa</i>	413
MARTHA L. CANFIELD, <i>Carlos Germán Belli e la sua poesia classica e anticlassica</i>	417
SILVIA LAFUENTE, <i>Las lenguas inmigratorias y la política académica en la Argentina de la primera mitad del siglo XX</i>	451
ELISA CAIRATI, <i>Pasos perdidos y pesados, cronache di passaggi di frontiera nell'opera di Gunter Silva Passuni</i>	467
CARMELO ANDREA SPADOLA, <i>Visioni e proiezioni della Vergine in Gonzalo de Berceo e Juana de Ibarbourou</i>	481

ARIANNA FIORE, <i>Il mito di Lope de Aguirre in due opere della drammaturgia franchista e postfranchista</i>	497
VERA LÚCIA DE OLIVEIRA, <i>La poesia di Lêdo Ivo e il viaggio come dimensione dell'esistenza</i>	517

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Formalismo 2: memoria, attualità, prospettive

ENZA BIAGINI, <i>Riletture teoriche II. Nina Gourfinkel e Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie / I nuovi metodi di storia letteraria in Russia</i>	533
NINA GOURFINKEL, <i>Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie / I nuovi metodi di storia letteraria in Russia (1929)</i>	540/541
BENEDETTA BALDI, LEONARDO SAVOIA, <i>Il formalismo russo, Roman Jakobson e la linguistica nella prima metà del Novecento</i>	585
GIUSEPPINA LARocca, <i>Ancora sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia</i>	623
ILARIA MOSCHINI, <i>Riflessioni sulla testualità digitale tra studi linguistici e studi sul software</i>	645

OSSERVATORIO

ARIANNA FIORE, <i>Javier Cercas e l'arte del romanzo</i>	657
DIEGO SALVADORI, <i>Ecocritica: diacronie di una contaminazione</i>	671
EMILIANO GUARALDO, <i>L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi. A proposito dei volumi di Serenella Iovino, Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation (2016) e di Nicola Turi (a cura di), Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca (2016)</i>	701
FRANCESCO VASARRI, <i>L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014. Critici, traduttori, maestri, modelli, vol. I, a cura di Anna Dolfi (2016)</i>	713
MARTINA ROMANELLI, <i>In margine a un convegno. Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. Per Giorgio Bassani, "di là dal cuore" (Firenze, 7-8-9 novembre 2016)</i>	719
VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ, <i>Travelling Texts alla Nordic Digital Humanities Conference: riflessioni sulla situazione di Digital Humanities nell'ottica della storia letteraria finlandese</i>	727
CONTRIBUTORS	739

Qualità della memoria e possibilità di una “totalità letteraria”

Beatrice Töttössy

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

Abstract

This article is grounded in the theoretical work of Foucault (“Qu’est-ce qu’un auteur?”) and Lukács (*Die Theorie des Romans*) so as to address the interdependent transformation of subject and object in today’s world, in an age of widespread technologies of sensitivity. The new sensitivity transmitted by technology stimulates the hypothesis of *literary totality* and, together, provides the concrete sense of a projectuality aiming to overcome Hobsbawm’s *impasse* in the condition of the historical avant-garde, as well as Sartre’s well known aporia. In view of the above considerations, LEA-2016 presents a series of independent contributions to specific areas of specialization which, seen as a whole, turn out to be sensitive to the above mentioned totality

Keywords: *artistic communication, literary totality, technologies of sensitivity, the author in the subject-object relation*

Refuser le recours philosophique à un sujet constituant ne revient pas à faire comme si le sujet n’existait pas et à en faire abstraction au profit d’une objectivité pure; ce refus a pour visée de faire apparaître les processus propres à une expérience où le sujet et l’objet se forment et se transforment l’un par rapport à l’autre et en fonction de l’autre. (Foucault 1984, 634)¹

La storia degli uomini non è forse nient’altro che l’incessante corpo a corpo coi dispositivi che essi stessi hanno prodotto – prima di ogni altro, il linguaggio [...] Una soggettività si produce dove il vivente, incontrando il linguaggio e mettendosi in gioco in esso senza riserve, esibisce in un gesto la propria irriducibilità ad esso. Tutto il resto è psicologia e da nessuna parte nella psicologia incontriamo qualcosa come un soggetto etico, una forma di vita. (Agamben 2005)

I sei nuclei tematici in cui *LEA-2016* si è impegnata — 1. “proposte d’autore” con Yves Bonnefoy, il poeta finlandese Jouni Inkala e la poetessa norvegese

¹ Trad. it. 1998, 251: “Rifiutare il ricorso filosofico a un soggetto costituente non significa fare come se il soggetto non esistesse e farne astrazione a favore di una pura oggettività; questo rifiuto ha invece lo scopo di far apparire i processi che definiscono un’esperienza in cui il soggetto e l’oggetto si formano e trasformano l’uno attraverso l’altro e in funzione dell’altro”.

Halldis Moren Vesaas; 2. “situazione” della cultura e della memoria culturale armena, della sua letteratura e arte; 3. “itinerari nella Weltliteratur” con tracciati e indizi per chi intenda prendere parte alla (ri)costruzione di contesti finora non noti o obliati oppure aperti a nuove interpretazioni: autorialità nella cultura di Weimar e della DDR, letteratura del gulag e suo uso come procedimento storiografico, un nuovo paradigma per edizioni critiche, apertura alla letteratura basca, interpretazione di “letterature migranti” con adozione di categorie come “spaesamento”, “auto-esilio”, “eremo interno”, “ecocritica”; 4. “percorsi linguistici e letterari” nel mondo iberico e latinoamericano; 5. la sezione “condizioni di possibilità” che continua a proporre riletture (storico-)teoriche sul formalismo, sia sul piano letterario che su quello linguistico, promuove lavori di scavo nei saperi italiani sulla teoria letteraria russa, si indirizza, in questi termini, verso la progettazione di una mappatura europea della teoria letteraria e della sua terminologia, e si indirizza inoltre verso linee di ricerca che in qualche modo discendono da o si riconnettono a quel complesso teorico che ha tracciato il formalismo russo; 6. “osservatorio”, di territori di ricerca nuovi o in fase di rinnovamento tra cui la teoria del romanzo, l’ecocritica, la storiografia letteraria, l’interpretazione dell’ermetismo e della “testimonianza” – con una quarantina di contributi e con la frequentazione di una dozzina di lingue, permettono e richiedono di confermare gli obiettivi della rivista, così come sono stati formulati nel 2012, nell’introduzione alla nuova serie.

Conviene ricordare gli elementi principali del progetto *LEA* anche qui, ovvero: promuovere un costante lavoro linguistico-letterario nei termini di Pierre Bourdieu (che ha rifiutato la falsa idea di una vita intellettuale e culturale spontaneamente internazionale), sui “campi nazionali”, con gli strumenti e procedimenti letterari, per ricostruire i contesti d’origine dei testi (ri)tradotti e, come suggerisce Walter Siti, per riprodurre la *densità* della vita (“la vita non è la somma di elementi discreti, i livelli di significazione vi si affollano in un tutto continuo”, vd. *LEA-2013*, introduzione). Su questa base, sperimentare e consolidare il valore e il carattere ontologico dell’altro e dell’alterità e, quindi, nel senso profondo dello *Jetztzeit* benjaminiano (vd. *LEA-2014*, introduzione), comprendere, interpretare e proporre la valenza ontologica ed etica del *presente storico* e, insieme, la *qualità della memoria* (letteraria).

Al progetto già noto si aggiungono ora le implicazioni di una novità perentoria. Il fatto cioè per cui non soltanto la letteratura ha definitivamente perduto la possibilità di vedersi attribuito un posto speciale rispetto ad altri media in offerta ma, negli ultimi anni, il chiarimento *empirico* della sua collocazione tra gli altri media concorrenti (vd. *LEA-2012*, *LEA-2013*) si svolge in un contesto economico-sociale, politico e culturale in cui la situazione e le prospettive degli stessi media stanno intensamente cambiando. La radicalizzazione del processo di globalizzazione (o mondializzazione) è aspetto noto. Forse è meno noto (o semplicemente suscita minor interesse per il chiarimento

teorico) un altro aspetto che invece indica la definitiva affermazione della “seconda realtà” economico-sociale, politica e culturale (costituita da Internet e dalle reti che esso contiene) e quindi dei suoi specifici procedimenti tra cui la “remediazione” (che produce Intermedialità) e l’interattività e, inoltre, con la presenza sempre più diffusa nella vita quotidiana di tecnologie e strumenti che producono “realtà aumentata”.

La novità perentoria è dunque che l’intermedialità diffusa implica importanti mutamenti nella percezione sensibile e sensoriale della realtà, sia esterna che interna. Il punto è allora che tale novità sollecita forme, strumenti e ambienti culturali nuovi, adatti a comunicare, narrare, comprendere e condividere il materiale percettivo di nuova natura.

Sul piano del pensiero scientifico, si moltiplicano le riflessioni condotte in termini interdisciplinari². Negli studi letterari (linguistico-letterari) e artistici riemergono antichi quesiti. Anzitutto quello della funzione sociale del letterato, dell’artista e dell’intellettuale umanista in generale. Con un aspetto aggiuntivo: ciò che per qualche decennio (sostanzialmente dal 1989 a oggi) poteva essere rimandato o rimosso (nella parte dell’Europa “dis-sequestrata”) e (nella parte della “vecchia Europa”) poteva essere risolto nel senso che *in ogni caso* il

² Nella prospettiva dell’inevitabile coinvolgimento degli studi letterari nelle riflessioni sui mutamenti della percezione sensibile della realtà, conviene ricordare almeno tre recenti lavori di carattere interdisciplinare: 1) CheFare (2016) propone riflessioni tra l’altro sull’adozione acritica di modalità argomentative, schemi di riferimento, gusto retorico in uso negli USA (“Fare cultura oggi in Italia significa in larghissima misura fare da mediatori, spiegatori, diffusori, traduttori, di cultura prodotta in inglese” scrive Vincenzo Latronico, scrittore e giornalista, lavorando sull’evoluzione storica delle attestazioni del termine *americanata*), sui rischi provenienti dalla globalizzazione e dalla standardizzazione per la biodiversità culturale (Roberto Casati, filosofo del linguaggio, distinguendo tra normatività e prescrittività confronta romanzo e videogioco), sulle difficoltà delle istituzioni culturali a collegarsi con la società in termini adeguati ai tempi della cultura partecipativa. 2) in una nuova edizione aggiornata di studio parallelo della mutazione biologica e dell’evoluzione culturale L.L. Cavalli Sforza consolida la tesi per cui, nel caso dell’uomo, l’evoluzione culturale è più importante di quella biologica (sottolineando inoltre la facilità e la rapidità con cui sul piano individuale è possibile “dirigerla”) e riprende la riflessione sul *potenziale ereditario*, molto forte, della società odierna; sono di particolare interesse nel volume di Cavalli Sforza (i) l’uso del concetto di DNA *culturale* per indicare l’oggetto *culturale* che si autoriproduce e muta nel tempo tramite unità di invenzione (*idea*), memoria (*mneme*), comunicazione (*seme*, da distinguere dall’analogo concetto della semiotica) o imitazione (*meme*); (ii) le osservazioni circa le differenze in termini di velocità e di stabilità ereditaria che caratterizzano i due assetti dell’evoluzione; (iii) la messa in evidenza dello studio interdisciplinare del pensiero e delle emozioni, e degli studi su fenomeni come mode e conformismo. 3) Domenico Parisi (2006), con formazione in filosofia teoretica coordinatore del Laboratorio di robotica presso il CNR-ISTC, sostiene che oggi le ipotesi e le teorie si possono formulare non a parole ma con le *simulazioni*, e le simulazioni sono qualcosa di essenzialmente non verbale [...] Le tecnologie digitali danno alla comunicazione non verbale potenzialità nuove e molto grandi che si intravedono chiaramente anche se sono ancora pochissimo sfruttate. Si tratta delle visualizzazioni, delle animazioni, delle interfacce interattive, delle simulazioni, dei mondi virtuali, dei computer games. Qui il linguaggio non c’è o ha un ruolo del tutto marginale”.

destino della letteratura e dell'arte "alta" sarebbe potuto dipendere dalle prese di posizione del letterato e dall'artista "alto" (che comunque avrebbe potuto decidere di creare per una nicchia "alta"), oggi, nel contesto delle *tecnologie della sensibilità* diffuse e distribuite, e nell'epoca delle *forme di vita tecniche* (Agamben 2005, Montani 2014), non può che essere ridiscusso. Nel mezzo, nella tecnica e tecnologia (negli ambienti, reti, software e strumenti, ecc.) è oggettivato – ed è in funzione – un sapere immenso, disponibile per essere utilizzato. Ancora Sartre si poteva porre la questione della comunicazione "alta/di massa" come aporia irrisolvibile:

les masses luttent aussi pour l'homme, mais à l'aveuglette, parce qu'elles courent le risque constant de se perdre, d'oublier ce qu'elles sont, de se laisser séduire par la voix d'un faiseur de mythes et parce que l'artiste n'a pas le langage qui lui permettrait de se faire entendre d'elles. C'est bien de leur liberté qu'il parle – car il n'y a qu'une liberté – mais il en parle dans une langue étrangère. (Sartre 1964 [1950], 22)

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. (Sartre 1995 [1950], 430)

Oggi, invece, così deduciamo dalle circostanze, la nuova antropologia dei sensi, messa a nudo dalle tecnologie della sensibilità (anch'essa, unita al mezzo, è ora "aumentata"), fa riemergere, come opportunità epistemologica, la categoria di totalità, quella di una possibile *totalità letteraria*. Va subito precisato: si tratta di una categoria che non è assimilabile a nessun tentato (o finto³) *Gesamtkunstwerk*. È pertinente a questo punto quanto scrive Pietro Montani ragionando sulla responsabilità che evidentemente richiede la gestione delle tecnologie della sensibilità ovvero della cultura radicata nell'intermedialità:

La principale caratteristica politica della ri-mediazione consiste nel fatto che l'evoluzione dei nuovi media mira piuttosto alla realizzazione di numerose convergenze in una pluralità di forme mediali che non alla loro omogeneizzazione in un singolo medium [...] Si tratta dunque di un movimento *fisiologicamente pluralizzante* che può essere favorito e incrementato a fronte di una tendenza all'unificazione che è senz'altro ben attestata e incisiva, ma che non gode, in via di principio, di alcun primato. (2010, 18, corsivo mio)

³ Scrive Montani: "Il progetto di unificazione multimediale e multisensoriale, in altri termini, dipende da una decisione di politica economica e non da una logica di sviluppo interna ai nuovi media. E il suo obiettivo, molto concreto e mercantile, è quello di 'impegnare tutte le risorse sensoriali' in 'una sorta di finto *Gesamtkunstwerk*'" (2010, 18).

Per un minimo di comparazione dei tempi, conviene riportare qui anche come ha motivato il fallimento delle avanguardie artistiche l'autore del *Secolo breve* (Hobsbawm 1995), nel 2001, in un'intervista divenuta celebre:

Le arti visive hanno sofferto più di qualunque altra forma di arte creativa delle conseguenze dell'obsolescenza tecnologica [...] La rivoluzione è avvenuta combinando la logica della tecnologia con quella del mercato di massa, con una sorta di democratizzazione del consumo estetico, compiuta principalmente dal cinema, figlio della fotografia e arte principale del XX secolo. Il *Guernica* di Picasso colpisce indubbiamente di più ma, in termini tecnici, *Via col vento* di Selznick è un'opera più rivoluzionaria. E per la stessa ragione i cartoni animati di Walt Disney, benché non potessero eguagliare l'austera bellezza di un Mondrian, erano più rivoluzionari della pittura a olio, e allo stesso tempo più efficaci nel trasmettere il loro messaggio. Le pubblicità e i film, ideati da propagandisti, mercenari e tecnici, inzuppavano la vita quotidiana nell'esperienza estetica, iniziando le masse ad audaci innovazioni nella percezione visiva e lasciando così molto indietro i rivoluzionari del cavalletto, che rimasero isolati e ininfluenti. Una macchina fotografica su un piedistallo può comunicare la sensazione di velocità molto meglio di una tela futurista di Balla. Il punto è che le arti veramente rivoluzionarie sono state accettate dalle masse perché queste ultime dovevano comunicare con loro. Era solo nell'arte delle avanguardie che il mezzo coincideva con il messaggio, mentre nella vita reale il mezzo veniva rivoluzionato in vista del messaggio.

Nella condizione della nuova sensibilità (che niente ha a che vedere con il termine usato per caratterizzare il primo postmoderno), dalla prospettiva storica di Sartre e di Hobsbawm non soltanto emerge un forte bisogno di attualità e responsabilità nei confronti della realtà culturale (remediata/intermedializzata, aumentata, “reteizzata” che sia), ma si pone l'urgenza di riesaminare il pensiero foucaultiano (per il suo forte radicamento nella coscienza collettiva), sia al fine di approfondire le divergenze – che sembrano sostanziali – tra il suo “Qu'est-ce qu'un auteur?” (2001 [1969]) e il “La mort de l'auteur” di Roland Barthes (1984 [1968]), sia e soprattutto al fine di proseguire in una accurata rielaborazione del rapporto soggetto-oggetto, certamente ritornando all'opera di György Lukács, in cui, fino all'*Ontologia delle essere sociale* e oltre – come nucleo fisso – è presente l'idea delineata durante la prima guerra mondiale. Lukács, scrivendo la sua *Teoria del romanzo* (che poi pubblicherà soltanto nel 1920), riteneva che, con il passaggio dal mondo greco a quello moderno, l'arte in generale, e con essa il romanzo in particolare, si dà come “una totalità creatrice” (“eine erschaffene Totalität”) soltanto “perché l'unità naturale delle sfere metafisiche si è lacerata per sempre” (1999, 30; orig. “denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen”, 1920, 20) e perché, quindi, “la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile” (1999, 49; orig. “die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist”, 1920, 45). La forma-romanzo nata dalla disgregazione della totalità epica

sarà per Lukács il veicolo della frammentazione dell'oggetto e del soggetto ma anche il tentativo di "ricostruire la celata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo" (1999, 53; "der Roman sucht gestaltend die *verborgene* Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen", 1920, 50, corsivi miei).

Siamo in un ampio campo di ricerca necessaria dove ogni approccio e proposta di metodo, ogni singolo contributo deve essere accolto dal Lettore come sua diretta partecipazione alla ricerca.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2010), *Profanazioni*, Roma, nottetempo. [e-book]
- Badaloni Federico (2016), *Architettura della Comunicazione. Progettare i nuovi ecosistemi dell'informazione*, prefazione di Andrea Resmini, Luca Rosati, Roma-Milano, Gruppo editoriale L'Espresso (ilmiolibro.it).
- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69. Trad. it. Bruno Bellotto (1988), "La morte dell'autore", in Id., *Il brusio della lingua: Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, Torino, 51-56.
- Cavalli Sforza L.L. (2016), *L'evoluzione della cultura*, Torino, Codice Edizioni. [e-book]
- CheFare, a cura di (2016), *La cultura in trasformazione. L'innovazione e i suoi processi*, Roma, Edizioni minimum fax.
- Foucault Michel (1994), "Foucault" [1984], in Id., *Dits et écrits 1954-1988. IV: 1980-1988*, éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 631-636 (text n. 16). Trad. it. di Sabina Loriga (1998), "Foucault", in Id., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3: 1978-1985 Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di Alessandro Pandolfi, traduzione di Sabina Loriga, Milano, Feltrinelli, 248-252.
- (2001 [1969]), "Qu'est-ce qu'un auteur?", in Id., *Dits et écrits 1954-1988. I: 1954-1975*, Éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 817-848. Trad. it. di Cesare Milanese (1971), "Che cos'è un autore?", in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1-21.
- Hobsbawm E.J. (1995 [1994]), *Age of extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, London, Abacus. Trad. it. di Brunello Lotti (1995), *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli.
- (2001), "Il fallimento delle avanguardie artistiche nel secolo breve", *Le Monde Diplomatique – Il Manifesto*, luglio.
- Lukács Georg (1920), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin, Paul Cassirer, <<http://www.gutenberg.org/files/26972/26972-h/26972-h.htm>>. Trad. it. di Giuseppe Raciti (1999), *Teoria del romanzo*, Milano, SE, <https://gyorgylukacs.files.wordpress.com/2014/11/teoria_del_romanzo1.pdf> (11/2016).
- Montani Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigu, rare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza.
- (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina.
- Sartre J.-P. (1964), "L'Artiste et sa conscience" [Préface à *L'Artiste et sa conscience*, de René Leibowitz, Paris, Éd. de l'Arche, 1950], in Id., *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 17-37. Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al. (1995), "La coscienza dell'artista", in Id., *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 428-442.

SCRITTURE

Proposte d'autore

“Mais vint un second jour”¹ Pour Yves Bonnefoy

Michela Landi

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

Abstract

This short article intends to honour the poet Yves Bonnefoy who died recently. His “passing away” as a perpetual movement seems to confirm his poetics of presence which he had been evoking throughout his life. The author addresses some aspects of Bonnefoy’s poetics of time as a perpetual threshold, involving decreation of symbols and concepts. Between them lie death and the grave.

Keywords: *gift, grave, otherness, presence, time*

*Mais vint un second jour.
Et parut cet enfant
Qui ramasse, hésitant, une brindille
Pour l’offrir, infinie en sa main tendue,
À d’autres qui, surpris dans leur jeu, se taisent.*

*Ils le regardent qui avance, ils se détournent,
Le ciel à grand fracas traverse les arbres,
Son feu s’abat, où j’entendais ces rires.*
(Bonnefoy 2010a, 26; l’italique est de l’auteur)

Il n’y a qu’une maison qui nous inquiète. Celle où nous serons seuls. Dans la prison de marbre qu’on nous montre du doigt à chaque pas devrait fleurir un jour donné notre Paradis, simulacre d’un Ailleurs qui soit bien à la hauteur de notre transcendance.

¹ Cfr. “L’enfant du second jour” (Bonnefoy 2010a, 26).

Chestov, l'un des penseurs dont Bonnefoy² s'est toujours senti le plus proche, "est de ces très rares qui n'ont voulu de demeure" (Bonnefoy 1967, 35). Celle-ci, bâtie par les "lois de fer de la nécessité naturelle" (ivi, 39), nous cloue aux coordonnées en croix de l'espace et du temps; nous force à marcher vers notre destination à tel point que "peu d'esprits ont imaginé que *ce qui eut lieu*, pierre angulaire de la conscience, puisse soudain *n'avoir pas été*" (*ibidem*). "Forcé au temps", à sa fatalité, Chestov n'a souci, écrit Bonnefoy, "que d'en défaire la trame" (ivi, 35): car il y a bien en nous "une autre évidence, celle des biens que nous recherchons, des maux que nous détestons, des attachements qui nous constituent" (ivi, 37). La liberté sera donc "au-delà de ce monde, dont il n'y a rien à sauver" (ivi, 41).

Alors que "parlant ainsi Chestov est déjà seul en avant" (ivi, 42), il doit pressentir tout de même, autour de lui, "des parois dures et proches": dans

² Poète, traducteur, critique d'art, professeur émérite au Collège de France, Yves Bonnefoy est né à Tours le 24 juin 1923. À Paris, où il fait ses études de mathématiques et de philosophie, il se rapproche des surréalistes: parmi ses fréquentations, Pierre-Jean Jouve, Pierre Reverdy et André Breton. C'est dans une revue surréaliste, *La Révolution la nuit* qu'il publie, en 1946, son "Traité du pianiste" (Bonnefoy 2008), sur lequel il reviendra plus tard, pour se demander les raisons d'une écriture et questionner les enjeux de sa relation avec Breton. En 1947, Bonnefoy rompt avec le surréalisme, tout en reconnaissant sa vie durant l'influence que ce mouvement a exercée sur sa poésie, dans son souci de rechercher, derrière l'écran de la représentation, ce qu'il appelle "la présence", ou la "vérité de parole" (Bonnefoy 1988). En 1953 il publie son premier recueil de poèmes, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, qui obtient une reconnaissance immédiate. En 1967 il fonde, avec Jacques Dupin, Gaëtan Picon et Louis-René des Forêts la revue *L'Ephémère*, qui se propose de jeter un pont entre la littérature et les arts visuels. C'est en 1981 qu'Yves Bonnefoy est élu au Collège de France: une chaire d'études comparées de la fonction poétique est fondée en son nom. Traitant la traduction comme une expérience poétique à plein titre (parmi les auteurs vers lesquels il s'est le plus souvent penché figurent Pétrarque, Leopardi, Shakespeare) il fait de la critique d'art (*Rome 1630, l'horizon du premier baroque*, 1970; *L'Arrière-Pays*, 1972) et de la critique littéraire (*Breton à l'avant de soi, suivi de 'Tant va Breton' à l'avenir; et de 'À l'impossible tenu'*, 2001a; *Notre besoin de Rimbaud*, 2009a) une occasion pour questionner son propre rapport au monde. Son recueil de poèmes intitulé *Les planches courbes* (2001b), reconnu tout de suite comme l'un des chefs-d'œuvre du poète, a été inscrit au programme du Baccalauréat français en 2006. Suivant son projet de toujours, qui est de questionner les origines de la vie et du langage, Bonnefoy fait paraître, en juin 2016, un recueil de poèmes, *Ensemble encore*, 2016a, et un écrit autobiographique, *L'écharpe rouge*, 2016b où, à la suite d'un poème impossible à achever, il revient, à la suite de *Deux scènes et notes conjointes* (2009b), sur son enfance. C'est ce double témoignage qu'il nous consigne juste avant sa mort, survenue à Paris le 1er juillet 2016. Son *Douve* sera, cette année, au programme de l'Agrégation de Lettres Modernes. Après l'édition parue en Italie pour la collection "I Meridiani" Mondadori (Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, 2010b) une édition française de son œuvre complète est en préparation pour la collection de la Pléiade (Gallimard). Yves Bonnefoy a été notre invité à l'Université de Florence en 2008, en collaboration avec la revue de poésie comparée *Semicerchio*, <<http://semicerchio.bytenet.it/notizia.asp?id=39>> (11/2016). Trois vidéos nous restent de cette rencontre: <<http://semicerchio.bytenet.it/scuola/video.asp?id=414>>, <<http://semicerchio.bytenet.it/scuola/video.asp?id=415>>, <<http://semicerchio.bytenet.it/scuola/video.asp?id=417>> (11/2016).

son obstination, il reste encore pris “dans les défilés de l'éternelle logique” (ivi, 43). Cet homme “évidemment libre, selon les critères des autres, sans doute éprouve-t-il qu'il est encore en prison” (*ibidem*):

Cette guerre contre le temps devient du temps, écoulé, perdu, qui s'amasse dans la conscience, s'obscurcit, se fait objet (oui, justement, se fait “œuvre”), grandit selon le néant comme la forme intérieure de ce Fatum que Chestov a dénoncé au-dehors. (Ivi, 44)

N'empêche qu'il y a, dans cet esprit qui se révolte contre le scandale de la mort, un “tropisme cherchant le Bien où s'ébauche un second niveau de l'être, – franchie l'obscur fatalité” (ivi, 45). Ce second niveau – ce second jour – gît sous les réseaux de la langue où se cache, encore aveugle, la parole. Celle que profère Dieu, qui crée sans connaître, ou bien l'enfant avant de savoir: lorsque la mère, son initiatrice, lui montre, dans des mots tout en couleur, un sens à découvrir.

La parole qui nous montre la mort reste, comme celle qui nous montre la vie, hors lieu, hors temps, hors syntaxe. “Aucun – écrit Bonnefoy – n'est mort à l'heure où il est mort” (Bonnefoy 2010a, 27). De temps à autre, “quelqu'un d'entre nous se lève, il quitte la salle”, “comme appelé / Par on ne sait quel cri, dans l'avenir” (“C'est bizarre...” I, in Bonnefoy 2016a, 14):

Car c'est vrai que rien n'est réel, de cette salle
Où nous sommes ensemble, vous et nous.
A-t-elle des cloisons, elles s'effacent
Dès que je m'en approche. (Ivi, 9)

Yves Bonnefoy découvre, dans le don de ce qui est nous, ce qui peut nous déprendre de toute logique: “on est le fils de son enfant – écrit-il dans *La Rue Traversière* – c'est tout le mystère” (1992, 65). Ce mystère, dont Dante s'est fait l'illustre porte-parole dans son Hymne à la vierge, nous guide maintenant à rebours vers l'acte fondateur de “donner à vivre” (Bonnefoy 2008)³: la mémoire, scellant une communauté dans l'être, rétablit – “rature outre” (Bonnefoy, 2010a) – la vie dans l'au-delà du destin. Et un regard suffira alors pour que le “ce-qu'on-aurait-pu-être” et le “cela-a-été” se muent dans l'“être-là” qui n'est que le “pour-nous”.

Ensemble encore (2016a) est le titre d'un recueil de poèmes qu'Yves Bonnefoy nous livre *in limine*, juste avant de se lever pour répondre à ce cri d'avenir. Se situant dans l'espace même du “leurre” (Bonnefoy, 1975) où la vie peut changer de cours, il y signifie le possible échange. Dans cet espace mitoyen, où les mains du donateur et du récepteur se rencontrent, une voûte – une coupe – se dessine: et c'est là que pourra alors se réaliser le vœu, par

³ Nous nous permettons de renvoyer ici à Landi 2013.

lui d'ailleurs si souvent formulé dans toute sa pregnance oblativ: l'écrivain à ses lecteurs. Dans ce "leurre" – seuil même du livre où le temps d'écriture et de lecture s'enchevêtrent – l'union des deux adverbes semble vouloir creuser le lieu même où l'indéfaite parole est finalement déposée dans l'ici pour l'Autre. L'adverbe de l'"unité enveloppante, groupante" (Dendien s.d.) – *insimul* – accolé à l'adverbe de temps si cher à Bonnefoy – *hinc ad horam* – marque alors l'initiation, le début du chemin. Et la valeur fréquentative de ce dernier adverbe ne nous dit le travail de Sisyphe de l'écriture – ou plutôt le "tonneau des Danaïdes" que Bonnefoy se plaisait souvent à évoquer – que si on entend celui-ci comme le travail incessant de la mémoire scellant, sous la voûte, la communauté des lecteurs. Non plus, en somme, la pierre froide et rugueuse transportée par le héros solitaire jusqu'au faite de la montagne; mais le passage, de main, en main, de la coupe:

Je comprends que vous tous, vous n'êtes plus
 Auprès de moi qu'une seule présence,
 À qui tendre la coupe, je ne sais
 Ni ne le veux, je la pose, un instant.
 Apercevant vos mains,
 Je les touche des miennes, c'est suffisance.
 ("C'est bizarre..." I, in Bonnefoy 2016a, 9)

Cette coupe, nous la transportons souvent pour d'Autres sans avoir le courage d'y poser les lèvres, tant le désir est barré, et tant il est difficile:

De faire de cette foi de la pensée,
 Qu'il semble naturel d'en avoir honte!
 (Ivi, 11)

De la foi qui nous habite, notre pensée ne cesse de faire le Tombeau: la Pierre, la Chose⁴: une enseigne venant toujours de "l'encore plus haut du monde" (ivi, 55). Et plumes, pinceaux, scalpels à la main nous forçons, pour l'atteindre, nos Discours, nos Tableaux, nos Tombeaux. Pourtant, cette coupe donnée pour rien, c'est le "trésor métonymique" de l'Amour qu'elle contient: le devenir Multiple de l'Un qui assure, dans une *agapé* laïque, la transcendance de nous-mêmes sur terre.

Cela semblait réel, ce l'était peut-être,
 Disons, ce fut un vin
 Que nous avions désir de boire ensemble.
 (Ivi, 9)

⁴ "Des pierres, de l'eau qui court sur des choses qui sont comme des pierres. J'y trempe pied, c'est froid" (ivi, 51).

La parole nous traverse – traverse la langue – en soulevant en silence, contre nous qui ne le voulons pas – la pierre monumentale qui nous écrase: tel qu’en nous-même enfin l’éternité nous change, pour paraphraser le vers célèbre du *Tombeau d’Edgar Poe* de Mallarmé (1998, 38). Et c’est ainsi que, dans quelques “sanctuaires”, se “dénouent les signes” (Bonnefoy 2016a, 81).

Et si le Tableau, le Tombeau, ou le Poème, c’est la Beauté en image, peindre ce serait alors ce qui, de l’image même, ou Idéal de Soi, se défige: “ce qui se sait dans la couleur, où rien ne cesse” (ivi, 71). La couleur, devenir encore aveugle de la forme, ne se limite pas à “rendre vie”, mais vient, dans l’espace même du tableau, “donner être” (ivi, 70). Par la couleur, “courage des survivants” (ivi, 76), la forme même se défait, nous donnant enfin “le droit de ne pas s’inquiéter du pas du temps” (ivi, 71). Et qu’est-ce que, ce “pas”, sinon l’acte même d’affirmer la négation, et de “raturer outre” le temps irréversible du chemin?

Le plus lointain

Demeure le plus proche. Le plus retrait

Dans le passé hante l’instant présent.

(“La chambre, le jardin” II, *ibidem*)

Dans “Perambulans in noctem”, un homme avance à tâtons, la nuit, dans l’atelier du peintre: atelier “très encombré”, où “chevalets, tables, pots de peinture”, sont “laissés ouverts sur le sol” (ivi, 89): gestes “précautionneux”, sans doute, se dit-il, “pour ne pas laisser le monde vieillir!” (ivi, 90). Dans cet atelier, où la recherche du sens n’a pas de fin, on fera lever “toutes sortes de jours” (*ibidem*). Car, par tous ces tableaux “qui n’existent pas” (ivi, 76) et qui s’échangent l’un l’autre la lumière, la couleur nous enseigne “que la vie ne sait rien des mondes périssables” (*ibidem*). Elle nous fait rêver que la nuit est un jour qui se lève: et rêver simplement d’un tableau c’est “beauté qui cherche à être” (ivi, 82).

Comme le peintre aveugle – Dieu-enfant qui ne sait pas mais crée – le traducteur plonge dans la mer du sens; si, défiant le leurre des enseignes qu’on lui montre du doigt à la surface, il hante ces profondeurs, il n’aura plus peur de la mort qui l’attend. Des rencontres, toujours, auront lieu, dans ce “ciel d’en bas”, avec l’Autre que nous sommes, hors du temps et de l’espace: “Mon enfant, où es-tu? Ne te cache pas!” (in ivi, 94). Et plonge encore, “plonge plus avant, plus bas, plonge encore toujours plus bas, le traducteur” (ivi, 95) – c’est bien sa tâche – en questionnant la nuit du sens, et l’indéfinit de toutes les langues. En traducteur qu’il est, le poète fouille dans la malle de l’Autre, la malle à lui qu’il n’avait pas choisie, et enfonce ses mains dans des “paquets de lettres” où, les élastiques de la mémoire ayant cassé, “tout se mêlait, se défaisait” (ivi, 118): “Ah, crois-moi, je ne lisais pas, je plongeais mes mains dans cette masse en désordre, je remuais ce papier qui faisait un bruit que j’aimais” (*ibidem*).

Parfois, dans cette profondeur aveugle, le traducteur touche à “une main qui était là encore vivante”, et qui “tirait”: “elle cherchait à m’entraîner, dans sa nuit, mais je résistais, [...] je tirais dans l’autre sens, vers le haut, vers moi, et bientôt elle ne cherchait plus à me retenir, elle se dissipait dans ces écritures pâles, serrées” (ivi, 118-119).

Encore, le poète prendra, dans l’autre siècle, “l’autre escalier” de l’autre monde, entreprenant ainsi – avec l’Autre qu’il va rencontrer sur place – un chemin sans fin:

Et me voici, c’est un autre siècle encore, à l’entrée du souterrain, sous les mêmes arbres que dans mes années d’enfance. (“L’autre escalier”, ivi, 121)

Ah, est-ce toi? Que tu as grandi! Il fait nuit désormais, [...] et il va nous falloir marcher, marcher longtemps, marcher tard, dans cet autre monde. (“La porte basse”, ivi, 125)

“Qu’est-ce qui peut justifier” – se demande Bonnefoy – “cette façon qu’a l’espace de dénier la réalité, de défier la mémoire?” “Sans doute que ce monde où il prétend me garder n’est de toutes parts que cette illusion dont autrefois j’avais tout de même su me défendre” (ivi, 122). On n’a, somme toute, qu’à lâcher prise, et nous partons ainsi vers l’autre lieu: vers, d’abord, cette “maison natale” (Bonnefoy 2001b, 81-98) où gît, dans la lumière, la coupe. “La première maison”, raconte le voyageur de la nuit, “ce fut longtemps cette coupe posée là-bas, hors du temps” (Bonnefoy 2016a, 128). C’est d’ici qu’il faut partir, entreprendre le voyage: “Je prends la coupe à deux mains, [...] je l’emporte, ce soir d’encore l’été. [...] Je m’en vais avec elle” (*ibidem*).

Cette coupe, on n’en sera plus intimidé, car elle est nous, notre vie même: “j’ai touché de mes lèvres au breuvage que je transporte, j’ai même bu” (*ibidem*).

Lors de sa première étape, le voyageur “pose la coupe dans l’herbe d’un étroit chemin envahi de pierres” (*ibidem*). Ces pierres tout autour, ce sont peut-être les Choses qui nous hantent avec la mort qu’elles portent. On se voit, en effet, nous-mêmes “dans des photographies” (ivi, 129): dans le leurre de l’image on a rêvé un instant l’Idéal de soi, cette Beauté figée de l’être dont on devra bientôt se défaire pour “donner à vivre” (Bonnefoy 2008, 155-162):

La veille nous avons revu la tombe, la statue. Mais était-ce bien ce que nous cherchions? Non, la tombe de cet ami que nous avons eu, vous et moi, cette tombe [...] c’est une nuée arrêtée au-dessus d’un de nos chemins. (“La promenade en forêt”, in Bonnefoy 2016a, 101)

Et il faudra donc rebrousser chemin, et suivre à jamais l’autre, montré un instant par ce nuage:

Qu’une nouvelle fois, mais vers où, j’emporte la coupe [...]. J’ai pris la coupe, à deux mains, les fumées de sa profondeur s’épaississent, elles m’empêchent de voir

où je vais, dans cette nuit maintenant; [...] et je ne sais pour combien de temps il me faudra la porter, avant de toucher du genou à peut-être une table basse. (“Perambulans in noctem”, ivi, 129)

Il y aura, tôt ou tard, une “porte franchie”: “cette porte basse de dernier jour” (ivi, 125), seuil devant lequel on sera bien obligé de plier le genou. La coupe, transportée “à même la nuit” et déposée sur une “table basse”, fera “de ce qui fut ce qui demeure” (“La chambre, le jardin” III, ivi, 72):

Que ce monde demeure,
Malgré la mort!
 (“Que ce monde demeure!” I, in Bonnefoy 2001b, 25)

Et que donc ici-bas où s’ouvre la porte basse, “lumière soit”, “fille de nous” (ivi, 76).

Références bibliographiques

- Bonnefoy Yves (2008 [1947]), “Donner à vivre”, in Id., *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 155-162.
- (1953), *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France.
- (1993 [1946]), “L’obstination de Chestov”, préface à Léon Chestov, *Athènes et Jérusalem*, Paris, Aubier, 35-45.
- (1970), *Rome 1630, l’horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion.
- (1972), *L’Arrière-Pays*, Genève-Paris, A. Skira.
- (1975), *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France.
- (1992), *Rue Traversière et autres Récits en rêve*, Paris, Gallimard.
- (2001a), *‘Breton à l’avant de soi’, suivi de ‘Tant va Breton à l’avenir’; et de ‘À l’impossible tenu’*, Tours, Farrago.
- (2001b), *Les planches courbes*, Paris, Gallimard.
- (2009a), *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil.
- (2009b), *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Galilée.
- (2010a), *‘Raturer outre’, suivi de ‘Soient Amour et Psyche’*, Paris, Galilée.
- (2010b), *L’opera poetica*, trad. it. di Diana Grange-Fiori, Fabio Scotto, a cura e con un saggio di Fabio Scotto, Milano, Mondadori.
- (2016a), *Ensemble encore. Suivi de ‘Perambulans in noctem’*, Paris, Mercure de France.
- (2016b), *L’écharpe rouge suivi de ‘Deux scènes et notes conjointes’*, Paris, Mercure de France.
- Dendien Jacques (2004), *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), Université de Lorraine, Analyse et traitement informatique de la langue française, <<http://atilf.atilf.fr>> (11/2016).
- Landi Michela (2013), *Pour ‘donner à vivre’. Sur le ‘Traité du pianiste’ d’Yves Bonnefoy*, in Sébastien Arfouilloux (éd. par), *Le silence d’or des poètes surréalistes*, préface d’Henri Béhar, Paris, Aedam Musicae, 249-264.
- Mallarmé Stéphane (1998 [1877]), “Tombeau d’Edgar Poe”, in Id., *Ceuvres complètes*, vol. I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 38.

Sitografia

Invito all'“Incontro con Yves Bonnefoy”, *Semicerchio*, <<http://semicerchio.bytenet.it/notizia.asp?id=39>> (11/2016).

Video sull'incontro con Yves Bonnefoy del 3 ottobre del 2008:

<<http://semicerchio.bytenet.it/scuola/video.asp?id=414>> (11/2016).

<<http://semicerchio.bytenet.it/scuola/video.asp?id=415>> (11/2016).

<<http://semicerchio.bytenet.it/scuola/video.asp?id=417>> (11/2016).

La biblioteca dei vivi. Sulla poesia di Jouni Inkala¹

Viola Parente-Čapková
Università di Turku (<viocap@utu.fi>)

Abstract

Jouni Inkala's poetry brought about innovation of expression into Finnish poetry of the 1990s. My article situates Inkala in the tradition of poetry and literature in the Finnish language and traces the development of themes, topics and formal strategies I consider central in his work (among others, the "great tradition" of Western civilization and culture, relation between spirituality, art and science, intertextuality, self-reflexive qualities, social commitment). The analysis of this development culminates in the discussion of Inkala's five unpublished poems, which are presented also in the Italian translation. The article and the poems are accompanied by my interview with the author.

Keywords: *Finnish literature, Finnish poetry, "Great Tradition", intertextuality, Jouni Inkala*

La poesia di Jouni Inkala viene spesso ritenuta difficilmente classificabile nell'ambito della letteratura finlandese. Esempio è l'affermazione di Jaakko Mikkola (2015), secondo il quale "il discorso poetico creativo, intellettuale, peculiare ha sempre avuto difficoltà a collocarsi all'interno dei confini delle diverse scuole letterarie"² ("[o]malakista, älyllistä runopuhettaan luova on sopinut aina huonosti erilaisten kirjallisten koulukuntarajojen sisään"). Possiamo, naturalmente, chiederci se sia necessario considerare le opere di Inkala soltanto come poesia finlandese: la loro natura intertestuale, una delle caratteristiche

¹ Jouni Inkala, figlio di un pastore luterano, nasce nel 1966 a Kemi, città nord-occidentale della Finlandia. È considerato uno dei "classici viventi" della poesia finlandese. Alla sua premiata raccolta d'esordio *Tässä sen reuna* (1992; Qui il suo limite) hanno fatto seguito altre undici raccolte. La sua ultima opera edita in Finlandia è *Vakiot ja muuttujat* (2015a; Costanti e variabili). Per il 2017 è prevista l'uscita di una sua nuova raccolta *Nähty. Elämä* (2017a; Vista. La vita). Le poesie di Inkala sono state tradotte in quattordici lingue. In Italia i suoi testi sono apparsi su riviste (2000, 2004, 2006, 2015b) e in antologie (2011, 2012, 2015c). È di prossima uscita un'antologia di testi tradotti scelti dalla sua intera produzione (2017b).

² Tutte le traduzioni sono di Antonio Parente.

chiave della sua poetica, può essere ritenuta segno di internazionalità, ricollegandosi anche alla cosiddetta “grande tradizione” della letteratura finlandese, tradizione che si fonda sulla cultura dell’antichità e sul Cristianesimo, vale a dire sul patrimonio della civiltà e della cultura occidentali. La tradizione locale, invece, che originata quella popolare (nell’ambito letterario, si può menzionare soprattutto la tradizione orale nei vari dialetti finlandesi), viene definita “tradizione piccola” (vd. Branch 1978, 7-8; Laitinen 1995, 29-30). Come in altre culture, nelle quali la lingua letteraria venne codificata solo come conseguenza dei risorgimenti nazionali del XIX secolo, la storia relativamente recente della letteratura finnofona può essere considerata, ovviamente, come la storia dell’interazione di queste due tradizioni. Il folklore è sempre stato un forte motivo di ispirazione, diventando di recente ancora più prominente, e ciò sia nel campo delle arti popolari (ne sono esempio i gruppi heavy metal) sia nelle opere letterarie considerate parte della categoria dell’arte alta.

Jouni Inkala, per suo conto, è rimasto fedele alla “grande tradizione” durante i quasi 25 anni della sua carriera. Dopo il suo debutto, nei primi anni Novanta, la critica sottolineò più volte come l’autore fosse consapevole della tradizione anche in relazione alla poetica finlandese del Novecento, principalmente al cosiddetto “modernismo finlandese”, ovvero alla nuova ondata di poesia del periodo postbellico (gli anni Cinquanta), dominato dalla poetica imagista, vale a dire dalla centralità dell’immagine poetica. Le prime raccolte di Inkala misero in mostra la profonda conoscenza del giovane autore dello sviluppo della poesia finlandese, ma allo stesso tempo mostrarono anche la sua capacità di ammodernarla. Fin dall’inizio, a partire dalla sua tesi di laurea (redatta con il titolo “La lingua della poesia – il mondo della poesia” [“Runon kieli – runon maailma”]) Inkala lavora sulle varie sfaccettature della categoria e del processo che in estrema sintesi riassumiamo come “creazione del mondo attraverso il linguaggio poetico”. Inkala è stato sempre conscio dell’esistenza di limiti in tale processo creativo, così come del fatto che la poesia sia in grado di testare e sfidare questi limiti: “Qui il mondo, qui il suo limite” (“Tässä on maailma, tässä sen reuna”, 9), è l’incipit della sua prima raccolta intitolata *Tässä sen reuna*. Secondo Pekka Tarkka (1994), il linguaggio poetico di Inkala “si sforza in ogni momento di estendere la realtà, non tanto alla ricerca di qualcosa oltre essa, ma piuttosto per svelare quell’esperienza alla quale il linguaggio poetico imitativo non arriva” (“pyrkii kaiken aikaa laajentamaan todellisuutta, ei niinkään etsimään tuonpuoleista vaan avaamaan kokemusta, jota jäljittelevä runokieli ei tavoita”). Per apprezzare il significativo contributo di Inkala alla riforma del linguaggio poetico finlandese, è necessario, quindi, analizzarlo partendo dal contesto della poesia finnica.

Anche se Inkala, come studioso di letteratura, si specializzò a suo tempo in poesia americana, la grande tradizione non significa nel suo caso il patrimonio culturale occidentale in senso stretto, ma anche la cultura russa e, nelle raccolte che seguiranno, la tradizione orientale, soprattutto cinese. Tutta la letteratura

è, in qualche misura, intertestuale e dialogica, ma le poesie di Inkala possono essere definite dialogiche per eccellenza: interagiscono con i testi, ma anche, molto esplicitamente, con le persone dietro questi testi. A tal proposito, possiamo citare Čechov, Wittgenstein, Dante, Beckett, Mozart, Weil, Szymborska e molti altri. Inkala si spinge ancora oltre e discute con la forza superiore che lui vede al di sopra delle persone, dei testi poetici e dell'arte tutta. Questa dimensione apertamente spirituale è qualcosa di abbastanza straordinario nella poesia finlandese contemporanea degli autori della sua stessa generazione: le poesie di Inkala parlano di Dio e a Dio. Ma, d'altra parte, nelle poesie della raccolta *Pyhien seura* (1966; La compagnia dei Santi), i "Santi" non sono quelli cristiani ma, tra gli altri, Joyce, Heaney, Achmatova e Brodsky. Così come per i santi cristiani, quelli di Inkala, vale a dire i grandi personaggi delle arti e delle scienze, sono visti come molto vicini e, allo stesso tempo, come figure mitologiche. Ciò risulta più evidente nella raccolta *Kirjoittamaton* (2002; Non scritto), in cui l'autore crea per questi personaggi destini e storie di vita rimaste, appunto, non scritte. Santi sono per Inkala anche i libri, che sembrano altrettanto vivi quanto le persone: "Ascolta il battito del cuore tra la copertina" ("Kuuntele kuinka kansien välissä sydän potkaisee!"), recita la poesia "Henkivartija" ("Guardia del corpo") dalla raccolta *Sarveisaikoja* (2005; Tempi di corno). Nella stessa opera l'autore sviluppa una peculiare mistica del sangue in relazione al catalogo della biblioteca: "Il mio sangue mi guarda come un bibliotecario a guardia della sua sala, profondo conoscitore dell'opera omnia dell'esistenzialismo" ("Vereni katsoo minua kuin saliaan vartioiva / kirjastonhoitaja, eksistentialismin kootut teokset / erikoisalanaan", da "Aorttavieraat" [Gli ospiti dell'aorta], 58).

Inkala rimane distante dal post-umanesimo e dalla critica o addirittura dal disprezzo dell'essere umano e della sua civiltà, che attualmente riscontriamo spesso in filosofia, in letteratura e nell'arte (cfr. e.g. Braidotti 2013; Lummaa e Rojola 2014). Tuttavia, in alcune delle sue poesie egli riflette sulla natura dell'alterità radicale, non umana (ad es. i processi chimici, descritti in alcune poesie della raccolta *Kemosynteesi* (2011a; Chemiosintesi). Inkala è attratto anche dalle scienze naturali e dalla matematica, come evidenziato in particolare nelle raccolte *Kemosynteesi* e *Vakiot ja muuttujat*. Tuttavia, l'essere umano non è mai completamente fuori dai giochi, così come la natura, la cui presenza nella poesia finlandese (e, più generalmente, nordica) è stata sempre evidenziata, a volte persino stereotipicamente. La natura di Inkala è parte del mondo che si crea nella lingua, e allo stesso tempo è sostanzialmente tangibile e fisica. Spesso è personificata; la personificazione di cose inanimate e del non umano si verifica ripetutamente a partire dalla prima raccolta. Qui l'autore a suo modo continua e, al tempo stesso, commenta la tradizione della descrizione della natura finlandese, vista talvolta come un nemico crudele da combattere, ma più spesso come l'ambiente abitativo più immediato, un partner o a volte anche una parte di se stessi (e, di conse-

guenza, se stessi come parte della natura). Nelle sue poesie, molte immagini naturali richiamano il panteismo e, parimenti, possono essere lette come commenti alla visione panteistica del mondo. Ciò vale anche per quei versi che alludono alle varie credenze associate alle stelle: “Quando mi alzo di notte / il cervello di granito della roccia duole alla terra. Il gelo si trasforma / muta la lunga idea. / Le argomentazioni delle stelle / si condolgono, non si esplicano proprio ora” (1992, 11; “Kun nousen yöllä / kallion graniittiaivot särkevät maan. Routa kääntyy / vaihtaa pitkää ajatusta. / Tähtien väitteet ottavat osaa, eivät juuri nyt yksilöi”).

La natura emerge molto concretamente, spesso come natura della Finlandia settentrionale, vicina e familiare al poeta fin dall’infanzia. A volte la natura crea uno sfondo per riflessioni sull’eternità, che si incarnano in un ciclo di vita e morte senza fine, o più precisamente in un ciclo di nascite e morti. I morti, gli antenati, appaiono in molte delle poesie di Inkala (il titolo della sua seconda raccolta del 1994 è *Huonetta ja sukua*, Della casa e della famiglia), e talvolta si pongono a fianco del non umano e dell’inanimato: “Quando i pini ricordano, i loro antenati, / quando le pietre ricordano, perdurano” (“Mäntyjen muistaessa, esi-isänsä, / kivien muistaessa, kestäessä”, “Meilahti”, *Pyhien seura*, 1996 [La compagnia dei santi]). In alcune poesie viene adottata l’atmosfera panteistica dei cimiteri finlandesi e scandinavi che si fondono nella natura. E ancora: il continuum della vita si lega ai libri, come nella poesia “Kuolleiden kirjasto” (*Kemosynteesi*, 2011a; La biblioteca dei morti), in cui i nomi dei morti dei secoli passati “toccano” l’essere umano vivente, presente nella poesia come suo testimone, lettore/scrittore, conscio che da vivo non sarà capace di raggiungere l’informazione definitiva. “I libri non si possono aprire senza allo stesso tempo andare via” (“Kirjoja ei voi avata ellei samalla itse poistu paikalta”). L’esistenza di antenati morti si unisce al tema delle responsabilità umane; come l’autore sottolinea nella poesia “Nyt” (“Adesso”) della raccolta *Minkä tietäminen on ihmiselle välttämätöntä* (2008; Quale sapere è indispensabile all’essere umano), “i morti ci hanno lasciato questa terra da abitare” (“kuolleet jättivät meille asuttavaksi / tällaisen maapallon”, 11). La poesia di Inkala è spesso invocativa, a volte in colloquio diretto o per interposta persona (“Notte dopo notte sei parte di questa massima interezza possibile”; “Ilta illan jälkeen sinä olet osa tätä suurinta mahdollista kokonaisuutta”, dalla raccolta *Pyhien seura*, 1996 [La compagnia dei Santi], 9), altre volte indirettamente, ma con altrettanto vigore. La prima sezione della raccolta *Vakiot ja muutujat* è intitolata “Vastuu ja velvoitus” (Obbligo e responsabilità). Il senso di responsabilità si lega spesso alla colpa e la colpa alla compassione, come in “Imitatio Christi” (*Pyhien seura*), che si rifa alla problematica della mimesi irrisolta se imitare Cristo oppure seguirlo. In molte poesie Inkala riflette sul tema della responsabilità con riferimento alla situazione attuale della Terra (cfr. Parente-Čapková 2006, 64). Questo aspetto si rafforza nelle sue opere dell’ultimo decennio, a partire dalla raccolta *Sarveisaikoja*.

Per la critica Piritta Maavuori (2002) la raccolta *Kirjoittamaton* (Non scritto) appare come un'entità ermetica non connessa al mondo concreto, ma alle opere e alla vita di altri artisti. Può darsi che questa raccolta possa lasciare una sensazione simile in qualche lettore. A noi pare, invece, che Inkala offra un'intertestualità di carattere ermetico e una concretezza che allude al mondo fisico. Ad esempio, "Ikaros Helsingissä" (da *Kirjoittamaton*; Icaro ad Helsinki) tratta di un tragico evento realmente accaduto: il suicidio di una donna sola nella catena di grandi magazzini della capitale finlandese. Nella stessa poesia troviamo la coesione di astratto e concreto, "letterario" e "reale/sociale", a testimonianza che nei testi di Inkala il mondo è creato con la lingua e nella lingua. Questa stessa coesione si riflette nella poesia "Karthago" (Cartagine), dalla raccolta *Sarveysaijoja*, in cui l'autore si occupa dei rifugiati e che può essere considerata una prova della visionarietà degli artisti: "Poiché nel villaggio di tende del campo profughi c'è poco / da fare, all'ombra della pelle nuda l'amore / che cova è il modo comune per trascorrere il tempo" ("Koska pakolaisleirin telttakylässä on vain vähän / tekemistä, on paljaan ihon varjossa kytevä / rakkaus yleinen tapa saada aika kulumaan", 16).

La natura seriamente filosofica, sociale, spirituale e impegnativamente intertestuale è sempre stata un aspetto importante della poesia di Inkala, ma fin dall'inizio nelle sue raccolte troviamo anche poesie brevi suggestivamente "semplici", tra cui le poesie d'amore. Dal punto di vista formale i testi di Inkala mostrano un'abbondante eterogeneità. Il verso lungo, in lenta e serena progressione, "caricato" semanticamente e sintatticamente complesso e ambiguo, con il suo eccedere il rigo e il doppio senso grammaticale, è sempre stato un marchio di fabbrica del poeta, e questa strategia la si può trovare anche nelle sue raccolte più recenti. Inkala ha però dimostrato anche la sua padronanza del sonetto, di saper giocare con le rime e le allitterazioni, utilizzare i punti esclamativi e interrogativi, scrivere poesie aforistiche o testi che potrebbero essere caratterizzati come poesia in prosa. Pur non avendo mai dimostrato un particolare interesse per gli esperimenti tipografici (a differenza di e.e. cummings), nelle sue ultime opere troviamo un intenso uso del corsivo. In ogni nuova raccolta, il poeta riesce a sorprendere il lettore, e così sarà anche per la prossima, che includerà le cinque poesie inedite che qui presentiamo. Esse mostrano dei tratti caratteristici già noti e, allo stesso tempo, nuovi contenuti ed elementi formali.

"Ensimmäinen hetki..." (Il primo attimo...) ripropone il problema del tempo, uno dei temi chiave per l'autore. Questa volta non si tratta della "durata aperta" (cfr. la raccolta *Kesto avoin*, 2013; *Durata aperta*), ma della limitatezza del tempo, delle questioni concernenti il primo e l'ultimo istante. Nel testo in questione si riflette sul ciclo di nascita e morte, si osserva la numerosità dei primi attimi nella vita, come viene fatto intendere nell'originale con l'inversione sintattica della seconda strofa. Il mistero della vita e della morte si lega alle "realità" politiche, alla responsabilità, al continuo o a volte al groviglio delle decisioni, delle conseguenze e del possibile senso di colpa. L'immaginario

biblico e religioso si riallaccia all'immagine personificata delle piastrine. La serie di frasi complete è interrotta da frasi ellittiche e prive di predicato: come nella vita, e tra il primo e l'ultimo attimo, anche nella poesia possono esserci periodi fluidi e discontinui, come anche un rimorso tardivo o puntuale.

“Entinen veturinkuljettaja...” (Lex macchinista...) ripropone il tema della morte, della responsabilità e della colpa, in forma di poesia narrativa insolita, tipica per l'autore. È stato sottolineato come la poesia narrativa e la poesia in prosa rappresentino una tendenza molto forte nella poesia finlandese moderna (vd. Haapala 2013, 179-190). Nei testi di Inkala, l'aspetto narrativo è sempre stato forte, ma in modo peculiare, come dimostrato in questo caso, con un testo che inizia con una frase completa e dove, come nella poesia precedente, il *continuum* di frasi sintatticamente complete, senza predicato, ellittiche o frammentarie imposta il ritmo per l'interesse della poesia. Come in “Ensimmäinen hetki” (Il primo attimo), anche nel “Entinen veturinkuljettaja” (Ex macchinista) l'imponente ritmo della poesia si rafforza grazie a ripetizioni e *refrain*. Questa strategia assolve l'eterno compito poetico di richiamare le emozioni del lettore o dell'ascoltatore anche a livello corporeo; come è noto, l'impatto del ritmo della poesia non può essere collocato in un punto specifico (cfr. Kainulainen 2016, 60-61). Nelle poesie di Inkala, la natura emozionale e sociale del ritmo si concretizza nei versi che descrivono cose banali e quotidiane, che associano il destino e la perdita irreversibile. Nei versi che utilizzano la ripetizione ritmica della parola “sebbene”, i corpi celesti, i fenomeni atmosferici e la natura nordica si antropomorfizzano in maniera drammatica e crudele quando le attività umane e inumane vengono esternalizzate. Il sole strilla e il gelo frantuma le costole dei pini, la nebbia rimane a guardare senza fare nulla. Gli animali, invece, non figurano come elementi vivi, al contrario: vengono oggettivizzati come carcasse, giustapposti alla “carcassa della locomotiva”. La loro vita non significa nulla, sono “solo” alci, lepri, ecc. Il verso eccedente favorisce anche una seconda, possibile interpretazione, vale a dire che gli animali siano stati uccisi con “successo”. Nella poesia riecheggia l'importanza della ferrovia, invaditrice spietata e impietosa, familiare presenza nella letteratura finlandese a cavallo tra il 1800 e il 1900 ma, come sempre in Inkala, in primo piano rimane la riflessione esistenziale.

“Naisten turvatalon seitsemän huonetta...” (Le sette camere della casa rifugio per le donne...) è un esempio di poesia esplicitamente sociale, che si ricollega direttamente alla già citata “grande tradizione” (Branch 1978, 8-9), vale a dire alla cultura dell'antica Grecia. Questo testo mette in evidenza il talento dell'autore come drammaturgo, come anche, ancora una volta, la sua capacità di creare nella poesia un mondo commentato dalla poesia stessa, senza che questa sia esplicitamente un metapoema. Si tratta di una sorta di rappresentazione “mini-meta-poetica”, che contiene le battute dei personaggi e le descrizioni dei toni di fondo. Grazie alla metafora ambigua della stanza, il punto focale è

occupato dallo spazio, ma anche il tempo gioca un ruolo cruciale, come in ogni dramma teatrale. L'abbondanza scioccante della violenza nella nostra società viene espressa laconicamente nel primo e nell'ultimo verso della prima strofa. I residenti della casa rifugio dovrebbero essere "KÄVIJÄT" (VISITATORI), e tuttavia si continua a parlare di loro come di residenti. Le donne della casa sono personaggi dell'antica tragedia greca, ma loro stesse consapevoli dello schema della tragedia, così come del tragico al di sopra di loro, il quale "pondera solo le opzioni". La speranza di rimanere al riparo dalla divisione dei ruoli ha un sapore ironicamente amaro. Nella casa rifugio, le maschere della tragedia antica si trasformano in maschere di fumo, che acquistano vari significati in rapporto al teatro antico, al "teatro sociale", cioè al carattere mimetico di tutta la vita così come alla realtà dei residenti della casa rifugio. La meta-dimensione della poesia si moltiplica alla fine del testo, con l'allusione al dramma satiresco: chi sono i satiri nella realtà delle donne, quale rilievo finale (satirico-drammatico) le donne possono scorgere nelle loro tragedie e come agisce il rilievo finale, alla fine della poesia? Come in molti altri testi di Inkala, anche qui la figura del narratore rimane enigmatica, così come il suo ruolo e il riferimento all'identità collettiva del penultimo verso, "vedremo dopo anni..." ("näemmekö vuosienkaan kuluttua").

La poesia "Näyte Johannes Kastajan DNA..." (Il campione di DNA di Giovanni il Battista...) si rifà al dibattito pubblico del 2012, in seguito alla scoperta delle ossa di Giovanni il Battista, sull'analisi del DNA delle ossa e sulla loro autenticità. Più di tutto, è però il commento di Inkala su progetti in cui convergono e si incontrano gli aspetti e gli interessi scientifico-naturali e spirituali: come in molti altri casi analoghi, anche in questo non ci si concentra sull'eredità spirituale di Giovanni Battista, ma soltanto sulla dimostrazione di autenticità dei suoi resti. La poesia parodia i processi complessi, i cui risultati possono tutt'al più portare ad affermazioni incerte su qualcosa che non ha nulla a che vedere con la dimensione spirituale. L'assurdità dell'operazione risulta anche dalla filastrocca che il ricercatore deve "recitare" prima di avvicinarsi al campione. Le controversie tra le diverse scuole di pensiero sono descritte, tra l'altro, attribuendo al campione caratteristiche nordiche ("i campanellini della slitta"; "rekikulkusten helinä"), strategia che riscontriamo anche nelle leggende cristiane sul territorio finlandese, le quali furono fatte proprie ancorandole a paesaggi familiari.

L'ultima poesia, "Annunciazione", è solo un intervento parlato di quattro versi nello stile dei versetti biblici, che spinge il lettore a riflettere sul giorno dell'annuncio a Maria e sul suo significato, come anche, più in generale, sulla grande tradizione. Come in molte altre poesie di Jouni Inkala, l'intertestualità può, in questo caso, essere esaminata anche in relazione alla produzione del poeta, come allusione al titolo della raccolta del 2008: "Quale sapere è indispensabile all'essere umano" ("Minkä tietäminen on ihmiselle välttämätöntä").

Cinque inediti

Jouni Inkala

traduzione di Antonio Parente (<parente@quick.cz>)

1

Ensimmäinen hetki
palvelee lyhyesti mutta uskollisesti
kuten maitohampaat.

Il primo attimo
presta breve ma fedele servizio
come i denti da latte.

Ensimmäinen hetki
pääministerin tajuaman
tyhmyyden
puoluesihteerin öisen
säpsähdyksen
poliittisen avustajan määrimmän yön
sitten lapsuuden.

Il primo attimo
della stupidità di cui il primo ministro si
rende conto
del trasalimento notte tempo del segretario
del partito
della notte più umida dell'assistente politico
poi dell'infanzia.

Ja ensimmäinen hetki
jokaisen olennon eläväisen
kultaisten spelttipeltojen, roko-
tuksiin kaatuvien
tartuntatautien. Rumpujen,
bassojen. On hetki ensimmäinen
kaikkensa antavan verihituleen
henkäyksen.

E il primo attimo
di ogni essere animato
dei biondi campi di farro, delle malattie
infettive in calo
grazie alle vaccinazioni. Di batterie, bassi. È
il primo attimo
del respiro della piastrina che dà
tutto di sé.

Ensimmäisellä hetkellä
alkaa aina vuosi yksi, sen myötä
kiihkoilu kuihtuu, kuohunta
voimistuu
näkymätön suitsuke tuoksuu
parantava sana luutuu.

Col primo attimo
inizia sempre l'anno uno, e così
il bigottismo si infievolisce, l'irrequietezza si
intensifica
l'odore dell'incenso invisibile
la calcificazione della parola risanatrice.

Ensimmäiseen hetkeen, ja viimeiseen
mahtuvat entiset velalliset
onnen onkijat, aidosti katuvat
opikseen ottavat...

Nel primo attimo, e nell'ultimo
si inseriscono gli ex debitori
in cerca di fortuna, pentiti per davvero
avendo imparato la lezione...

4

Entinen veturinkuljettaja näkee
vieläkin ne neljä ihmishahmoa jotka sei-
soivat kiskoilla
ja saivat vapaaehtoisen kuoleman.

Mistä syystä ---

Neljä kertaa kuljettaja
soitti junan englannintorvea, turhaan.

Vaikka aurinko kirkkaisi
vaikka sade suihkusi kuin onni
hunnulle
vaikka pakkaneen rusensi mäntyjen kylkiluita
vaikka sumu jäi katso maan tekemättä
mitään.

*Kuoleman hetkellä
elolliset ovat keskenään identtisiä. Samoin
alkuliikahduksen viivalla, sekä niin kauan
kuin elämää riittää.*

Kukin neljästä sai sen mitä oli tullut
hakemaan
tasoristeyksen sokkotreffeiltä, samalla kun
varoitussireeni ainoastaan
lainasi häämarssin paikoilleen
jumittunutta alkusointua,
duurissa Aa...

Veturinkuljettaja
oli toivonut siirtoa pois etelän itsemurha-
radalta
pohjoiselle junaraideosuudelle, sille

jossa vain hirviä, jäniksiä, ahmoja marjakarhu
nilkku ilves peuroja värähtävin
sieraimin
oli aiemmin jäänyt kiskojen ja
veturin ruhon väliin
menestyksellä, siirtoon suostuttiin.

Siellä nämä neljä ---

4

L'ex macchinista vede
ancora anche le quattro figure umane in piedi
tra le rotaie
e che affrontano una morte volontaria.

Per quale ragione ---

Quattro volte il conducente
suonò il corno inglese del treno, invano.

Nonostante gli strilli del sole
nonostante gli zampilli della pioggia come
quelli sul velo della fortuna
nonostante il gelo frantumi le costole dei pini
nonostante la nebbia rimanga a guardare senza
far nulla.

*Al momento della morte
i vivi sono identici tra loro. Allo stesso modo
sulla linea di inizio, e fintanto
c'è vita.*

Ciascuno dei quattro ha avuto ciò che era
venuto a cercare
all'appuntamento al buio dell'incrocio ferroviario, mentre
solo il fischio di avvertimento
prese in prestito l'ouverture della
marcia nuziale inceptatavis,
in la maggiore...

Il macchinista
aveva sperato nel trasferimento dal percorso
suicida meridionale
al tratto ferroviario settentrionale, lì

dove solo alci, lepri, ghiottoni l'orso bruno
la lince zoppa i cervi con le narici
frementi
precedentemente erano rimasti
intrappolati tra le rotaie e la carcassa della locomotiva
con successo, il trasferimento gli fu concesso.

E li questi quattro ---

Pohjoisen maiseman hautaamat. Etelän
selän takaiset
puolukan, karpalon pisarat.

Kuljettaja tuntee, että jossain on oltava
pakotie, suunnitelma Dee
mutta mistä ihmeestä, miettii hän, sen
voisi ostaa
mistä saada omakseen
mistä saada omakseen...

Sitä sekunnit eivät hiljaisuuden lävitse kerro.
Niiden läsnäolon voimajohto
ainoastaan sitoo kuljettajan
vielä tiukemmin tuoliinsa, ja hänen
poskilleen
valuu raidesepeliä ja

sepelillä lojuvia kappaleita.
Oulu-Kontiomäki – raideosuus

7

Naisten turvatalon seitsemän huonetta
ovat varatut. Ne ovat sitä useimmiten.
Asukkaat, vaikka pitäisi sanoa
KÄVIJÄT.
Asukkaat käyvät ovista ulos ja sisään, kuin
lasersäde näköhermoon.
Jonoa on jokaiseen turvatalon
seitsemään huoneeseen.

Tupakkahuoneen ovi käy tiuhaan.
Yksi viipyvästä naisista sanoo
kolmantena päivänä siellä ääneen:
"Antiikin Kreikassa tämä olisi ollut ke-
skimmäinen kolmiosaisesta tragediaasta,
sillä sen alku tapahtui jo meille kaikille
kodeissamme, ja viimeisimmän kulusta
traagikko vasta punnitsee vaihtoehtoja."
Nyökkäysten ryöppyjä, muovituolien
pakitusta.
Sytkäreiden putoilua. Hengityksen
staccattoja.

La sepoltura del paesaggio nordico. Dietro la
dorsale meridionale
gocciolate di mirtilli rossi, ossicocchi.

Il conducente sente che da qualche parte deve
esserci una via di fuga, un piano D
ma dove mai, riflette, potrebbe
acquistarlo
dove ne troverebbe uno per sé
ne troverebbe uno per sé...

I secondi non lo svelano attraverso il silenzio.
Il cavo di alimentazione della loro
presenza lega il macchinista
ancora più saldamente alla sua sedia, e le sue
guance
si cospargono di pietrisco ferroviario e

sul pietrisco brandelli sparsi.
Tratta Oulu-Kontiomäki

7

Le sette camere della casa rifugio per le donne
sono occupate. Solitamente lo sono.
Residenti, anche se si dovrebbe dire
VISITATRICI.
Le residenti che entrano ed escono dalla porta,
come il raggio laser nel nervo ottico.
C'è la fila per ognuna delle sette camere della casa
rifugio.

La porta della stanza fumatori si apre di frequente.
Una delle donne che vi si intrattiene il terzo gior-
no dice a voce alta:
"Nell'antica Grecia, questa sarebbe stata la parte
centrale di una tragedia in tre atti,
poiché quello iniziale è già accaduto a tutte noi
nelle nostre case, e solo ora
il tragico sta ponderando le opzioni d'intreccio dell'ultimo."
Una folata di annuimenti, sedie di plastica che si
rovesciano.
Accendini che cadono. Respiri in
staccato.

Seuraavana päivänä virkaiältään vanhin nainen urahtaa:
 ”Jos minä kirjoittaisin sen tragedian lopun, pysyttelisin kyllä itse kaukana roolijaosta.”
 Muutamia huudahduksia, kirkaisuja. Yöllä valojen sammuttua lisää huudahduksia, kirkaisuja. Sälekaihtimeen kietoutumista, ja sen syleilystä vapauttamista.
 Yöhoitajan rauhoittelevia sanoja huoneissa kaksi ja viisi.

Helle pahentaa tilannetta kun on kesä, silloin kun on talvi, sitä pahentavat pakkanen sekä ikkunoiden eteen kasautuvat talven lumitakapuolet, sillä ikkunoita ei silloin voi avata. Tupakkahuoneessa kaikki seitsemän naista polttavat, savun naamarit kasvoillaan. Naamarit istuvat täydellisesti, pidättelevät jokaisen tarinaa. Savun tähden on vaikea erottaa näemmekö vuosienkaan kuluttua yhdenkään kolmiosaisen tragedian jälkeistä satyyrinäytelmän loppukevennystä.

38

Näyte Johannes Kastajan DNA: sta. Tutkijat koettavat rekonstruoida sen vaikka näyte sijaitsee happikaapissa ja sen luokse päästäkseen tulee notkistaa polvensa, soukistaa hartiansa ja kontata äänieristettyyn tunneliin sen jälkeen kun on luriteltu:
 ”Istu isän polvelle, äiti sanoo älä istu isä sanoo istu vaan, näin sitä istutaan...”

Näytteeseen kuuluu vaihtelevin pitoisuuksin rekikulkusten helinää, kuoritun pajunoksan hapokkuutta joka tuoksuu kurkulle.
 Selittämätöntä kykyä myötätuntoon. (Suuret kirjailijat ja mystikot perivät tämän.)
 Kastanjettien tavoin naksumia käsivarsien ja ranteiden niveliä.
 Loppumetreillä haukahtelevaa pihkaa.

Il giorno dopo, la donna più anziana per servizio sbotta:
 “Se dovessi scrivere il finale della tragedia, mi terrei al riparo dalla divisione dei ruoli.”
 Alcune grida, urla. Di notte a luci spente altre grida, urla.
 La veneziana aggrovigliata, e la liberazione dal suo abbraccio.
 Le parole rassicuranti dell’infermiera del turno di notte nelle stanze due e cinque.

In estate la canicola peggiora la situazione, quando è inverno, è aggravata dal freddo e dai posteriori nevosi che si accumulano davanti alle finestre, che non è possibile aprire.
 Nella stanza fumatori tutte e sette le donne con la sigaretta, le maschere fumose sui loro volti. Le maschere calzano perfettamente, trattenendo la storia di ognuna. Per colpa del fumo non si riesce a capire se vedremo dopo anni il rilievo finale del dramma satiresco successivo ad almeno una delle tragedie in tre atti.

38

Un campione di DNA di Giovanni il Battista. Gli scienziati cercano di ricostruirlo anche se il campione è nell’incubatrice e per arrivarci dovranno piegare le ginocchia, stringere le spalle e strisciare nel tunnel insonorizzato dopo aver recitato:
 “Siedi sul ginocchio di papà, mamma dice non sederti papà invece siedti pure, e si siede senza paura...”

Il campione comprende concentrazioni variabili del tintinnio dei campanellini della slitta, l’acidità del ramo di salice senza corteccia il cui profumo ricorda quello del cetriolo. Il dono inspiegabile della compassione. (I grandi scrittori e i mistici lo erediteranno.)
 Le articolazioni di braccia e polsi che schioccano come nacchere.
 La resina ululante sui metri finali.

*Tämän jälkeen tauko on välttämätön
sen väliin jättäminen virhe korjaamaton.*

Huonoiten säilynyttä dna-kohtaa saattaa
tutkia vain
päällään seisten, kolmenkymmenen kahdeksan
millin paksuiset suojalasit silmillä.
Kohta on moniselitteinen, sillä se äänтелеe ja
sanoo: “--- näytteen haltija aloitti/ajoitti
toimintansa ... kuunkiertoa/suuntietoa
(juorua? suullista todistusta?)
... nopeammin... maltillisemmin...
sittenkin... kuitenkin... risana/
riesana... sisuuntui
... aikaisemmin --- myöhemmin...
tuleviin jälkiin... päiviin...
... liikaa vertailua välttääkseen...”

Näytteen kohta KIELTÄYTYY ENEM-
MISTÄ KOMMENTEISTA

hehkuen, tuleen syttyen!

ja sen liekit nousevat nopeasti.

41

Annunciazione

“Mieti, oi ihmislapsi, aina neljäkym-
mentä kertaa, ja itsesi vaikka uuvuksiin
ennen kuin menet sanoillasi repimään toisen
ihmislapsen tuskan auki.

Ja kiitä, oi ihmislapsi jälkeenpäin vielä
yhden kerran ja nauti, nauti!
että et mennyt tekemään niin.”

*Dopo tutto ciò una pausa è necessaria
saltarla sarebbe un errore incorreggibile.*

Il frammento di DNA in condizioni di conser-
vazione peggiori lo si può esaminare solo
in piedi a testa ingiù, con degli occhiali protettivi
di trentotto millimetri di spessore.
Il frammento è ambiguo, poiché fa un verso e dice: “---
il possessore del campione ha iniziato/pianificato
la sua attività... ciclo lunare/informazione orale
(gossip? testimonianza orale?)
... più veloce... con maggior moderazione...
dopo tutto... comunque... come tonsilla/
assilla... si irrita
... più presto --- più tardi...
in future battute... abbattute...
... troppi confronti da eludere...”

Il frammento del campione DECLINA OGNI
ALTRO COMMENTO

ardendo, appiccando il fuoco!

e le sue fiamme si alzano rapide.

41

Annunciazione

“Pensa, o figlio dell’uomo, sempre quaranta
volte, e fino a spossarti
prima di squarciare con le tue parole il dolore
di un altro figlio dell’uomo.

E rendi grazia, o figlio dell’uomo, in seguito
ancora una volta e godi, godi!
per non averlo fatto.”

Conversazione con Jouni Inkala

Viola Parente-Čapková

VP-Č: Hai studiato, tra l'altro, letteratura comparata e filosofia, tenendo poi anche corsi universitari in queste materie. Che significato ha questo passato accademico per la tua poesia?

Jl: Intrapresi gli studi universitari in Filosofia e storia delle idee e delle scienze presso l'Università di Oulu, continuando poi ad Helsinki. Arrivato a Helsinki, scelsi di studiare Letteratura comparata. Rimasi a lungo (se un paio di mesi li si può definire un periodo lungo) indeciso su quale dei due corsi scegliere come materia principale dei miei studi. Le cause che determinarono la prevalenza della letteratura furono due. Prima di tutto, pensai che presumibilmente non sarei sopravvissuto ad un corso avanzato di logica, e in secondo luogo mi ritrovai nella Libreria accademica (che, per inciso, è a mio parere una parte importante degli studi letterari e generali degli studenti di scienze umanistiche), e uno scaffale mi offrì nella palma della mano due volumi di poesie dell'autore americano e.e. cummings. Fui folgorato nel leggerli, anche perché erano completamente diversi dalle poesie che io stesso scrivevo in quel periodo, e così decisi di voler continuare il mio dialogo con questo poeta. Sapevo già allora che non ne sarei stato influenzato a livello formale, e ciò facilitò la nostra conoscenza. Ed andò proprio così. A livello di contenuto, l'unitarismo delle poesie di cummings era una sfera familiare già pronta per uno come me, cresciuto in una canonica di campagna e che vedeva il panteismo dappertutto. Il passato accademico è quindi, naturalmente, parte del mio presente. E il mio passato accademico crebbe sul passato precedente della mia vita nella canonica di campagna.

VP-Č: Quando e come hai deciso di dedicarti completamente alla poesia?

Jl: A questa decisione arrivai già nel febbraio del 1986 alla scuola d'arte di Liminka. Dopo il liceo, volli frequentare per un anno la scuola d'arte, in quando avevo trascorso l'intera infanzia e giovinezza disegnando con fervore, ed era un'attività che amavo profondamente. Tuttavia, nella classe di grafica un giorno mi resi conto che quando incidivo una tavola di legno inventavo allo stesso tempo una storia, una precisa descrizione, e che realizzavo la mia immagine con le parole. Questa linea secondaria (o allora già primaria) non si rifletteva, però, nella figura stessa. Fu un impeto di coscienza, ma positivo, e

quindi la parola prese il posto anche dello strumento esteriore. Dopo la scuola d'arte, iniziai a collezionare esperienze per la carriera di scrittore in vari tipi di occupazione, ad esempio nel laboratorio ospedaliero per lo sviluppo delle lastre, e non pensavo affatto agli studi universitari. Ma fu proprio questo, invece, il percorso che intrapresi. A tutto ciò va aggiunto che fin da bambino mi fu ben chiaro di avere il dono dell'artista e che la mia competenza avrebbe riguardato un campo ristretto. Anche la mia vista non buona probabilmente contribuì ad incoraggiare il galoppo sfrenato della mia immaginazione e a transennare centinaia di altri percorsi nello stesso maneggio della vita.

VP-Č: *Debuttasti nei primi anni Novanta, periodo in cui salì alla ribalta un'autorevole generazione di poeti. Cosa ha significato per te quel periodo, ti sei sentito parte di un gruppo?*

Jl: Per la mia generazione è stato molto importante quel periodo, durante il quale sentimmo la necessità di esprimere attraverso la nostra poesia qualcosa che fin ad allora non era stata ancora espressa in campo poetico. Ci riunimmo intorno alla rivista *Nuori Voima* (Forza Giovane) e tra il 1991 e il 1994 vi collaborai attivamente. Ricordo molto bene le critiche (!) della generazione precedente per il fatto che *tutti noi scrivevamo in modo diverso* – ma proprio questa era l'essenza del nostro agire! Eravamo autori diversi ed è questo il motivo per cui abbiamo portato in seguito qualcosa di nuovo nella poesia finlandese. Dal mio punto di vista, fu fantastico il non volere in alcun modo creare una sorta di gruppo, che avrebbe dato poi origine ad una poesia più o meno simile. Nella nostra associazione regnava la libertà artistica, e fui felice di far parte di una simile realtà. Ero fermamente convinto che ognuno di noi avrebbe occupato il suo posto nel panorama letterario – come poi è successo.

VP-Č: *Come descriveresti il tuo sviluppo letterario?*

Jl: Tutto inizia inevitabilmente dalla mia infanzia, dal momento in cui osservai mio padre vicino all'altare mentre officiava la messa. Mio padre parlava con Dio – stava accadendo qualcosa della massima importanza in termini di vita e dell'intero universo – e questa protoimmagine è sicuramente la base di ogni attività artistica. Riuscire ad avvicinarsi a qualcosa di segreto, esaminarlo è per me l'essenza stessa della poesia.

Inoltre, durante l'infanzia, la vita mi sembrava comunque un miracolo incomprensibile, e poiché questa mia sensazione continuò a crescere durante la mia gioventù, il risultato non poté essere altro che un percorso artistico (o filosofico). Da giovane mi dedicaí molto al disegno, e dopo il liceo frequentai l'artistico, dove però risultò evidente che, come mezzo, la parola (l'arrendersi al suo spazio infinito) era l'area artistica a me più consona.

Ho scritto già dodici raccolte poetiche. Ogni volta ho avuto l'impressione di aver scritto un testamento, poiché ogni poeta, o almeno quelli come me, lasciano in ogni raccolta tutto ciò che li pervade al momento: ogni cosa momentaneamente significativa. Nella Bibbia troviamo due testamenti che non si annullano a vicenda – questo è il paradosso biblico, vale a dire il miracolo...! Le mie raccolte presto formeranno una dozzina, e nemmeno loro si annullano a vicenda, sebbene, a loro modo, siano anch'esse dei testamenti (alla maniera di Villon), e quando sfoglio le mie raccolte precedenti, spesso rimango sorpreso. E così deve essere – il poeta deve rispettare ogni fase della sua vita e scrivere rimanendo fedele al momento presente.

VP-Č: *Cosa vuol dire per te la finnicità, l'essere un poeta finlandese?*

Jl: Naturalmente, prima di tutto il fatto che scrivo in finlandese, cosa che mi riempie di gioia. Poi, che sono cresciuto in questo Paese, e anche ciò, chiaramente, ha la sua importanza. L'aver provato, durante la mia infanzia e giovinezza, la vita a 30 gradi sotto zero, e la paura quando andavo a scuola, nel buio, su una strada innevata dove si aggiravano i lupi, sono cose che hanno di certo lasciato dei segni... Per ciò che riguarda l'arte, fin dall'inizio le influenze sono state di carattere internazionale – essendo figlio di un vicario e avendo vissuto in una canonica di campagna, sono completamente saturo dei contenuti del Vecchio e Nuovo Testamento, cioè, di tutte le visioni angeliche, di monologhi (*Ecclesiaste*), e poesia (*Salmi, Proverbi*). Inoltre, già in tenera età mi ritrovai a leggere la letteratura in traduzione. Posso citare, ad esempio, la *Divina Commedia* di Dante e *Il padrino di Puzo*... e poi Agatha Christie e, in seguito, scoprii Gogol', Dostoevskij... Anche questo significa essere un poeta finlandese; leggere la letteratura mondiale tradotta in finlandese.

Nella poesia finlandese, il modernismo degli anni Cinquanta fu una grande esplosione di coscienza, e poi Brodskij, Achmatova, Mandel'stam, Tsvetaeva, Miłosz, Szymborska, Auden, che leggo in diverse lingue... cioè, nelle lingue che ho imparato grazie al sistema scolastico finlandese... a parte il tedesco, che ho studiato in età adulta...

VP-Č: *Sei originario della Finlandia settentrionale, ma vivi a Helsinki. In Finlandia si parla spesso separatamente della letteratura finlandese del Nord. Credi che ci sia una dimensione "settentrionale" nei tuoi testi?*

Jl: Posso rispondere soltanto soggettivamente! Ho già fatto riferimento in precedenza alle condizioni naturali che lasciano il segno su tutti noi – a seconda di dove siamo cresciuti. Nel mio caso, sono, quindi, di natura settentrionale. Può darsi che l'immaginario della mia poesia sia basato sulla natura del Nord della Finlandia, ma per il resto credo che il soggetto e l'atmosfera della poesia siano universali... Dopo tutto, nemmeno la Bibbia ci parlerebbe se non fosse,

appunto, universale. Spero che, quando si parla di letteratura del Nord della Finlandia, almeno non si cada in una sorta di provincialità. Dopo tutto, l'intera Finlandia è in un certo senso settentrionale, ma non bisogna dimenticare che da Oulu in su il territorio in precedenza apparteneva al popolo Sámi...

VP-Č: *Cosa ha dato a te e alla tua scrittura lo studio della filosofia?*

Jl: Quantomeno l'amore per l'antichità. Amavo leggere Platone. E nel corso dei miei studi, per gli esami di filosofia preferii scegliere soprattutto le opere di assiologia ed etica. La mia mente era occupata da questioni tipo come la vita dovesse essere vissuta e quale sia la possibilità del giusto agire. Sono stato un vegetariano per sette anni solo per motivi etici. *La pesanteur et la grâce* (1947; *L'ombra e la grazia*, 1951) di Simone Weil ha avuto un forte impatto su di me. L'esistenzialismo di Sartre e Camus ha lasciato un segno indelebile nella mia mente. E, dopo tutto, l'essere umano "gettato nel mondo" è anche il denominatore comune primordiale di filosofia e poesia. L'uomo è sempre una creatura vivente allo stato di nascita, erede dell'atmosfera di coscienza e sensi. Questo è ciò che riesco a rintracciare in questo momento...

VP-Č: *Segui la ricerca letteraria, è per te fonte di ispirazione?*

Jl: L'area della ricerca letteraria che mi infonde un'emozione maggiore è la storia della letteratura. Dopo tutto, ha influenzato direttamente una delle mie raccolte. In *Kirjoittamaton* mi posi una condizione, e cioè di continuare dal punto in cui era arrivata la storia della letteratura. In senso fittizio, ovviamente. E in aggiunta, mi ispirai, tra le altre cose, alle biografie di Beckett e Wittgenstein, che analogamente mi offrirono numerosi spunti. Più in generale, il compito della ricerca letteraria è quello di espandere la nostra comprensione dell'umanità in campo artistico. Dell'umanità, anche quando si esaminano le fiabe degli animali...

VP-Č: *Leggi le recensioni delle tue raccolte o i saggi che riguardano la tua poesia? Che cosa significano per te? Quale potrebbe essere una recensione capace di ispirarti, vale a dire una recensione capace di darti qualcosa di importante per un tuo prossimo progetto letterario?*

Jl: Leggo le recensioni sui giornali solo dopo aver letto il libro in questione, perché voglio essere il primo a scovarne i tesori, o almeno a farlo in modo indipendente. Per quel che riguarda i miei libri, ne leggo le recensioni alternamente, perché non di tutte vengo a conoscenza. Generalmente, apprezzo quando il critico ha letto anche la mia produzione precedente, e basa anche su quella il suo giudizio sulla raccolta recensita. Finora molti dei miei libri sono stati spesso lodati, e sono stato felice di estendere questi complimenti

alla poesia, che mi ha dato tanto. In questo mi ritengo un discendente dei vecchi tempi, quando sulla prima pagina dell'opera veniva scritto in completa sincerità "Soli Deo Gloria". Ho anche letto interessanti saggi sulla mia poesia e sono talvolta rimasto sbalordito per i vari dettagli che qualche studioso di talento è stato in grado di scovarvi. Se l'opera di un autore viene analizzata dalla ricerca letteraria quando lui è ancora in vita, a mio parere è un grande onore e aiuta lo scrittore a dare il meglio di sé nelle sue opere future.

VP-Č: *Cosa pensi quando si parla di trend in letteratura o in poesia?*

Jl: Io li evito, senza negare il fatto che in un dato momento diversi autori cerchino di trattare temi simili. In poesia ho sempre un po' aborrito le mode, perché durante la mia giovinezza fui felice di indossare la giacca del vestito di nozze di mio padre, degli anni Sessanta. Beh, per me il nucleo della poesia e la ragione di base (alla maniera storiografica) è sempre l'uomo e io stesso scrivo in modo che il mio punto di partenza sia sempre il mondo e la vita, così come la realtà fenomenica dell'esistenza. L'onestà interna dell'espressione è parte del processo, e il mutamento della fonte di energia poetica in lingua è per me una prova di maturità. E poiché mi considero un seguace dell'acmeismo, credo che come poeta io sia responsabile di ogni parola che scrivo. Chi segue i *trend*, invece, a mio parere non ne è capace.

VP-Č: *Come e perché hai scelto la poesia come mezzo di espressione?*

Jl: Sarebbe facile dire che è stata lei ad aver scelto me. Ma più specificamente: il centro della mia vita artistica è la visione interiore, di solito così forte che esige che mi ci soffermi, e ciò fa nascere, in un dato momento in una sequenza temporale indefinita, un verso, delle strofe, una parte della poesia, o anche una poesia completa. Mi concentro a tal punto sul nuovo arrivato, sul chiaroscuro, sull'atmosfera, sul momento psicologico, così come sulla forza dei centesimi di secondo, che mi sembra di non avere il coraggio di abbandonare questo Sampo, questa cornucopia casareccia – per la descrizione della trama, per esempio!

VP-Č: *Che significato ha per te il genere letterario?*

Jl: Questa risposta è una continuazione della precedente, dal momento che il genere non è una prigione; il modo che lo scrittore ha per personificare la vita e osservare i confini porosi dei generi lo spinge verso una particolare area della scrittura, nonostante la loro flessibilità... Ho scritto un paio di radiodrammi e un paio di rappresentazioni teatrali, e in quel caso ho dovuto operare "oltre" la poesia e sono stato costretto a fare qualcos'altro. Ma poiché nella mia arte sono assolutamente fedele alla musa della poesia, cerco sempre di vedere se dal materiale possa, per prima cosa, nascere una poesia

che racconti il fatto in questione, per esempio, e se, dopo un certo numero di versioni, vedo che non è possibile, allora so che posso omaggiare Thalia. Oltre alla poesia, leggo volentieri la prosa e le opere teatrali. Dopo tutto, è particolarmente emozionante sentire fisicamente il tipo di flusso di sangue interno e periferico dell'opera che si ha tra le mani. E, in realtà, anche nella Bibbia sono presenti, dove più dove meno, tutte le varie forme.

VP-Č: Le tue poesie sono state tradotte in molte lingue. Tu stesso sei un traduttore di poesia. Cosa ne pensi della traduzione della poesia, della sua traducibilità o impossibilità di traduzione?

Jl: Mi inchino profondamente davanti a chiunque traduce la poesia, perché è sempre un compito che richiede un enorme trasferimento di energia da una lingua all'altra, e uno sforzo intenso. In sostanza, può essere impossibile, e ho sentito dire che, ad esempio, ciò sia vero per i testi di Marina Cvetaeva. Ma quando ho letto le traduzioni tedesche e francesi, ho provato riconoscenza per la possibilità offertami di sentire l'impeto sconvolgente delle poesie della Cvetaeva. La creatività dell'ingegno supera l'impossibile, una parola portatrice di una carica ovviamente negativa e poco inventiva, compatta e immobile. In realtà, io stesso ho tradotto poesie dall'inglese, dal tedesco, dal francese e, più recentemente e cautamente, dall'italiano. Spesso sento i limiti della mia competenza. La comprensione si evolve. Ed avviene una profonda discussione tra i due poeti. Torno a Platone – nella traduzione avviene lo stesso scambio affine e intellettuale di parole come tra persone riunite su un prato al calore del sole intente a conversare... Come risultato di questo scambio di parole, in condizioni propizie, riceviamo un dono speciale che nasce, alla maniera del bambino della mangiatoia, come parte della poesia della lingua nella quale è tradotto.

VP-Č: L'arte è sempre politica, più o meno apertamente. Con le tue poesie prendi posizione rispetto alle questioni più cruciali e difficili del mondo. Come si è sviluppato questo aspetto nella tua opera?

Jl: Da giovane pensavo che la libertà della poesia dovesse essere apolitica. Ma, per mia fortuna, dopo aver letto Achmatova e Mandel'stam – senza dimenticare Miłosz e Brodsky – mi resi conto di come si possa scrivere una poesia esploratrice di un dato periodo storico, che si faccia carico di una responsabilità profondamente personale, che si possa fare tutto fuorché nascondersi alla vista di tutti. Ho capito quanto possa essere coraggiosa una poesia privata, e la sua attualità si misura in decenni e secoli. E così con l'età iniziai sempre più a lasciare entrare queste influenze nella mia poesia. L'aumento di consapevolezza, dovuto all'adesione al PEN-club, ha richiesto quindi un'espansione del campo espressivo, o perlomeno un nuovo tipo di orientamento. È sempre una sfida scrivere una poesia che ti parli.

VP-Č: *Nelle tue ultime raccolte utilizzi parole e concetti connessi alle scienze naturali e alla matematica: “chemiosintesi”, “costanti e variabili”... Il titolo della tua penultima raccolta, “Durata aperta”, anche se è un concetto associato alla rappresentazione teatrale, si riferisce anche al concetto del tempo, che appartiene ai temi eterni (e per molti i più importanti) della letteratura, dell’arte e della filosofia, ma allo stesso tempo fa riferimento anche alla fisica. Puoi dirci qualcosa su questo aspetto della tua poesia, dove origina e perché di recente ha acquisito sempre più importanza?*

Jl: Lo scrittore è all’incessante ricerca di nuove oasi capaci di arricchire la poesia in generale, e di conseguenza anche la propria – vale a dire di dare vita, in maniera continua, alla poesia. Mentre scopro il concetto di chemiosintesi – l’equivalente della fotosintesi, ma che accade in mancanza di luce, ad esempio nei mari profondi – pensai, o meglio sentii fisicamente, come questo processo fosse per l’uomo moderno l’immagine della tenacità e dell’ostinazione della vita. La sconcertante verità delle scienze naturali, vale a dire che la vita esiste anche al buio più assoluto, e che riesce a propagarsi anche in tali condizioni, è per me una risorsa. Nella raccolta *Vakiot ja muuttujat* mi sono ispirato all’idea che avrei potuto individuare e verbalizzare l’esistenza dei concetti matematici nella realtà in cui viviamo e nel mondo in cui operiamo. Non riesco nemmeno a sbarazzarmi del concetto di tempo – in qualche modo l’essenza intangibile (del tempo) si fisicalizza quanto più riesce a vivere come un essere fisico. In sintesi: come poeta, mi sembra semplicemente che le verità a me destinate mi vengano incontro, e che io non debba fare altro che accoglierle... e di recente questi doni hanno un carattere scientifico.

VP-Č: *Sei nato e cresciuto nella famiglia di un pastore luterano e nella tua poesia è presente una forte dimensione spirituale. Come descriveresti il tuo rapporto con la fede e la religione, e la tua posizione su questo tema nel contesto finlandese?*

Jl: Nella mia infanzia ho assorbito gli strumenti retorici, la poeticità e la saggezza letteraria dell’intero Antico e Nuovo Testamento, ma anche le visionarietà: angeli, serafini, cherubini... quindi, in un certo senso, è impossibile riflettere su questa dimensione, perché il soggetto e l’oggetto della riflessione costituiscono un tutt’uno... Ma è vero, per me l’essere umano non è solo una creatura fisica ma anche spirituale, e gli sforzi mentali dell’essere umano dovrebbero essere indirizzati dal fatto di essere spiritualmente “Surprised by joy”, per usare la frase di C.S. Lewis (1955). In Finlandia è più facile per un poeta piuttosto che per un prosatore avere una dimensione spirituale. Inoltre tento sempre di far echeggiare sullo sfondo della mia poesia l’antica massima “Oh Lord. Make me an Instrument of Thy Peace...”, in altre parole, che in essa si delinea l’aspetto del conforto, senza il quale la vita può risultare difficile

da vivere per l'essere umano. Di sicuro l'aspetto spirituale nella mia poesia risulta più evidente che nei testi di molti miei colleghi. Nelle poesie di Sirkka Turka, oltre a questa dimensione, troviamo anche un maggior slancio verso la sfera celeste, in misura maggiore che negli altri poeti finlandesi contemporanei.

Vorrei aggiungere anche che nella poesia vi è una sorta di “eco del segreto privato” più che negli altri generi letterari. E ciò rende la poesia qualcosa di speciale.

VP-Č: La tua poesia è fortemente intertestuale, utilizzi spesso gli antichi miti, la Bibbia, la tradizione culturale, letteraria e filosofica occidentale, ma anche elementi della cultura orientale. Nella poesia finlandese si allude spesso al folclore tradizionale finlandese o al Kalevala e Kanteletar, le due compilazioni di Elias Lönnrot. In realtà, tu invece fai riferimento a questo patrimonio molto raramente, puoi spiegarci perché?

Jl: Come ho detto, durante la mia infanzia fui completamente immerso nella Bibbia, e quando iniziai gli studi, mi buttai a capofitto in quelli filosofici, della storia delle idee, culturale ed estetica. Naturalmente conoscevo il *Kalevala*, ma in qualche modo non mi aveva instillato lo stesso fervore. È difficile dire perché... Forse è tutto a causa del mio secondo nome (*risata*), Mikael – mi identificai con questo arcangelo e con la sua spada più che con i singoli personaggi kalevaliani. Ma devo anche ammettere che il *Kalevala* mi tocca fortemente a livello fondamentale – nel *Kalevala* l'eroe è quello che canta meglio di tutti, non colui che usa al meglio le proprie armi (come spesso accade nelle altre narrazioni epiche). La destrezza nell'uso della parola (l'intelligenza, la discrezione, la saggezza, il senso della situazione e, infine, l'enorme forza delle parole accuratamente selezionate) è indicatrice della grandezza spirituale del Kalevala – e ciò costituisce un modello ideale anche per il poeta.

VP-Č: La natura della scrittura poetica è particolare. Come potrebbe essere descritta?

Jl: La scrittura vuole portare alla luce il nucleo e i punti di collegamento della vita, ed esporre l'esistenza di strutture – e, in circostanze particolari, magari rivelare anche ciò di cui non eravamo ancora a conoscenza. Dopo aver letto tanti grandi poeti, alla fine (fin dal principio!) cerco solo di ripagare il debito. Quindi, con la scrittura provo a ringraziare per l'esperienza, per gli amici permanenti nella mia vita... Quando iniziai il mio percorso di poeta, la mia scrittura era caratterizzata dalla voglia di fondermi con le mie letture, di cercare di elevarmi allo stesso livello dei miei modelli. In altre parole, fu un tentativo di fusione emotiva – di collegamento – Unio Mystica – e anche la lingua che usavo si sforzava di essere una continuazione dello scambio discorsivo precedente.

Attualmente, allo stesso modo, mi ricollego alla poesia precedente, vale a dire, divento sempre più “poesia”, ma la mia gratitudine per la poesia precedente è ora dialogo: cerco di scrivere in modo originale, così come nessun altro prima di me ha scritto, e nessuno altro dopo di me scriverà – e quindi la poesia scritta in precedenza emerge sempre più, in modo autonomo.

VP-Č: *Come credi che il poeta / la poesia possa influenzare il mondo?*

Jl: Svelando i segreti e donandoli ai lettori. Personalmente, ritengo con profonda convinzione che la poesia e i poeti a me vicini siano un gruppo di amici, ed è incredibile che in diverse fasi della vita, del tutto inaspettatamente, di tanto in tanto, uno di loro scrive un verso che mi tocca nel profondo, donandomi forza, certezza o conforto. Sono i grandi doni della poesia. L'effetto della poesia è certamente difficile da misurare quantitativamente, essendo per natura qualitativa! Per questo credo che le poesie vivano più a lungo del loro autore. E anche questo mi sembra sia un effetto della poesia; leggendola ci sorprendiamo di quanto possa sembrarci vicina pur essendo stata scritta, ad esempio, duecento anni fa – e questo sentimento ha anch'esso un effetto su di noi, e così facendo riesce a modificare in presente il passato... come se ci portasse i suoi saluti.

VP-Č: *Sei poeta e hai anche studiato le arti visive. Scrivi spesso di musica. Come caratterizzeresti il rapporto tra l'arte letteraria, la poesia, e le altre arti?*

Jl: Per me, sono interagenti e arricchiscono non solo la vita ma anche le une le altre – una persona giocosa può produrre tesori in molti modi. Bach, per esempio, era conosciuto come “il quinto evangelista”, e per lui la musica e le parole, almeno nella Passione, sono inseparabili – come se si immergessero l'una nelle altre. Trovo affascinante che la lettura poetica produce sempre per me delle forti immagini visive e, inoltre, una “musica” unica, caratteristica per il singolo poeta, che più comunemente forse viene definita stile... La musica silenziosa della poesia e la sua visualità senza immagini... Già questo sembra poesia, ma il piacere prodotto da un tale annidamento ermetico altrimenti è difficile da descrivere! Per riassumere: sarebbe difficile per i vari campi dell'arte vivere in reciproco isolamento.

VP-Č: *Puoi dirci ancora qualcosa che consideri importante?*

Jl: Inizierei con Dante. Penso che Dante sia il patrono di chiunque scriva nella propria lingua madre, ed è degno di un rispetto infinito, come meritano tutti i pionieri. Senza Dante, lo sviluppo letterario europeo non avrebbe raggiunto il livello attuale. Dante fu importante anche per gli Acmeisti, tra l'altro per Achmatova e Mandel'stam. Shakespeare è importante quanto Dante e, di

tanto in tanto, ho l'impressione che in Finlandia ci troviamo in qualche modo nella stessa posizione dell'Inghilterra all'epoca di Shakespeare – come l'Inghilterra di quel periodo, il nostro paese ha cinque milioni e mezzo di abitanti, la nostra letteratura è più o meno altrettanto giovane come lo era su quella piovosa isola 450 anni fa. La nostra lingua si evolve costantemente, nascono nuove parole, l'ingegnosità mentale è viva e vegeta. Inoltre, nella letteratura inglese dell'era shakespeariana vi erano in particolare degli *sviluppati* entusiasti di argomenti della precedente tradizione europea (come il racconto di Romeo e Giulietta), e dell'antichità. Io mi sento di fare altrettanto...

Riferimenti bibliografici

- Braidotti Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press.
- Branch Michael (1978 [1903]), "Introduction", in Eino Leino (ed.), *Whitsongs*, Helkavirsiä), trans. by Keith Bosley, London, The Menard Press, 7-20.
- Haapala Vesa (2013), "Proosarunon monet kasvot" (I molti volti della poesia in prosa), in Mika Hallila, Yrjö Hosiainluoma, Sanna Karkulehto *et al.* (eds), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikka* (La letteratura contemporanea finlandese 1. Generi, poetica), Helsinki, SKS, 179-190.
- Inkala Jouni (1992), *Tässä sen reuna* (Qui il suo limite), Helsinki, WSOY.
- (1994), *Huonetta ja sukua* (Della stanza e della famiglia), Helsinki, WSOY.
- (1996), *Pyhien seura* (La compagnia dei Santi), Helsinki, WSOY.
- (1998), *Sille joka jää* (Per ciò che rimane), Helsinki, WSOY.
- (2000), *Sei voci finniche. Poesie scelte di Jouni Inkala dalle raccolte 'Pyhien Seura' e 'Sille joka jää'*, con testo originale a fronte, trad. it. di Giorgio Pieretto, in *In forma di parole* 20, 2, 197-210.
- (2002), *Kirjoittamaton* (Non scritto), Helsinki, WSOY.
- (2004), *Poesie scelte di Jouni Inkala da 'Tässä sen reuna', 'Huonetta ja sukua' e 'Pyhien Seura'*, con testo originale a fronte, trad. it. di Antonio Parente, *Il foglio clandestino* 12, 55, 6-19.
- (2005), *Sarveisaikoja* (Tempi di corno), Helsinki, WSOY.
- (2006), *Lingue più straniere. Una poesia scelta di Jouni Inkala da 'Sarveisaikoja'*, trad. it. di Antonio Parente, *Semicerchio* 34, 64.
- (2007), *Minuutin ja sen puolikkaan laajenevassa universumissa* (Nell'universo in espansione del minuto e della sua metà), Helsinki, WSOY.
- (2008), *Minkä tietäminen on ihmiselle välttämätöntä* (Quale sapere è indispensabile all'essere umano), Helsinki, WSOY.
- (2011a), *Kemosynteesi* (Chemosintesi), Helsinki, Siltala.
- (2011b), *Limenite'*. *Una poesia inedita di Jouni Inkala*, trad. it. di Antonio Parente, in Eloisa Guarracino (a cura di), *Animali diversi*, Busto Arsizio, Nomos edizioni, 129.
- (2012), *Poesie scelte di Jouni Inkala da 'Tässä sen reuna', 'Huonetta ja sukua' e 'Pyhien Seura' e 'Sarveisaikoja'*, con testo originale a fronte, trad. it. di Antonio Parente, in Fabrizio Caramagna, Gilberto Gavioli (a cura di), *Poeti e aforisti in Finlandia*, Sesto San Giovanni, Il foglio clandestino, 25-51.

- (2013), *Kesto avoin* (Durata aperta), Helsinki, Siltala.
- (2015a), *Vakiot ja muuttujat* (Costanti e variabili), Helsinki, Siltala.
- (2015b), ‘Sonetti’, *poesia inedita e poesie scelte di Jouni Inkala da ‘Kesto avoin’ e ‘Vakiot ja muuttujat’*, con testo originale a fronte, trad. it. di Antonio Parente, *Poesia e conoscenza* I, 1, 215-227.
- (2015c), *Cinque haiku inediti di Jouni Inkala*, trad. di Antonio Parente, in Antonio Parente (a cura di), *E poi più nulla*, Novi Ligure, Joker edizioni, 35-36.
- (2017a, i.c.s.), *Nähty. Elämä* (Vista. La vita), Helsinki, Siltala.
- (2017b, i.c.s.), *Poesie*, trad. it. e cura di Antonio Parente, Rovigo, Ponte del sale. Antologia di testi scelti dall’intera produzione.
- Kainulainen Siru (2016), *Runon tuntu* (L’effetto della poesia), Helsinki, Osuuskunta Poesia.
- Laitinen Kai (1985), *Literature of Finland: An Outline*, Helsinki, Otava.
- (1995), *La Letteratura finlandese: Un breve profilo*, trad. it. Maria Antonietta Iannella-Helenius, Helsinki, Otava.
- Lummaa Karoliina, Rojola Lea, eds (2014), *Posthumanismi*, Turku, Eetos.
- Maavuori Piritta (2002), “Kirjoittamaton piirtyy paperille” (Il non scritto disegnato sulla carta), *Helsingin Sanomat* 21 August.
- Mikkola Jaakko (2015), “Säännönmukaisuudet sattuman vaatteissa” (La regolarità in veste casuale), *Turun Sanomat*, 14 May.
- Parente-Čapková Viola (2006), *Jouni Inkala: “Sarveisaikoja”* (Tempi di corno), *Semicerchio* 34, 63-64.
- Tarkka Pekka (1994), “Kertovan ja murtuvan kielen pitkä säe uudistaa runoutta” (Il verso lungo della lingua, che racconta e spezzetta, rinnova il linguaggio della poesia), *Helsingin Sanomat*, 16 October.

Halldis Moren Vesaas poetessa e traduttrice. La forza e la vitalità di una voce femminile nel Novecento norvegese

Sara Culeddu

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

Abstract

Halldis Moren Vesaas is one of the most renowned voices of twentieth century Norwegian poetry. Loved by the reading public and studied at school, her work is still able to bring lyrical poetry to the general public. Halldis Moren was an important and committed public figure, constantly active during the critical times of her country; her work has been central to the consolidation of the New-Norwegian language and she was also an extremely talented translator. This article comprises an introduction to the author, a selection of poems translated into Italian and a conversation with Guri Vesaas, Halldis Moren and Tarjei Vesaas' daughter.

Keywords: Guri Vesaas, Halldis Moren Vesaas, New-Norwegian poetry, translation, women's writing



1 - Ritratto di Halldis Moren Vesaas (anni 1970). Fotografo sconosciuto. Archivio di famiglia

1. Introduzione a Halldis Moren Vesaas: la poetica e la lingua dell'innovazione

Halldis Moren Vesaas (1907-1995) è una figura centrale della letteratura e della vita culturale norvegese del Novecento, che si è conquistata una posizione di grande rilievo nel canone letterario nazionale con una scrittura per molti versi originale e pionieristica. Un primo tratto distintivo che segna sia la formazione che la produzione dell'autrice è di carattere "geografico": nonostante l'assidua frequentazione e gli stretti rapporti con il mondo culturale di Oslo, Halldis Moren è infatti profondamente legata agli ambienti e alla vita della provincia norvegese. Nasce e si forma a Trysil, un piccolo comune della Norvegia centro-orientale, per poi trascorrere gran parte della sua vita, insieme al marito e scrittore Tarjei Vesaas¹, nella fattoria di Midtbø a Vinje, nel cuore della regione del Telemark. La produzione letteraria di Halldis Moren, tuttavia, si distingue per originalità anche rispetto alle principali tendenze della poesia "provinciale" del tempo, sia a livello tematico che stilistico: dalla raccolta di debutto a soli 22 anni (*Harpe og Dolk*, 1929; Arpa e pugnale) fino all'ultima raccolta pubblicata in vita (*I ein annan skog*, 1955; In un altro bosco)², Halldis Moren scrive poesia sulla vita, non solo e non tanto in senso autobiografico, ma sulle piccole e grandi esperienze del quotidiano che forgiavano l'essere umano, e in particolare la donna, segnandone la crescita e lo sviluppo. Si tratta di temi intimi e personali – il rapporto con i genitori, l'amore e l'erotismo, la vita di coppia, la cura della casa, la maternità, ma anche i traumi della guerra e il bisogno di solidarietà – che sono nello stesso tempo universali; profondamente legati al momento storico eppure sempre validi e attuali. Considerando in modo particolare i motivi che gravitano intorno all'universo della vita quotidiana femminile, essi non si inseriscono in una tradizione lirica norvegese e, per la sensibilità e l'originalità con cui vengono trattati, contribuiscono anzi alla delimitazione di un fenomeno del tutto originale: "Nella lirica norvegese nessuno prima d'allora aveva scritto su questi temi centrali della vita, e tali motivi non avrebbero finito per affermarsi neppure in seguito. Ancora oggi c'è qualcosa di unico nella poesia di Halldis Moren Vesaas"³ ("Ingen hadde skrive om desse sentrale sidene av livet i norsk lyrikk før, og slike emner har ikkje kome til å dominera seinare heller. Framleis er det noko makelaust over dikta til Halldis Moren Vesaas", Hageberg 1989, 29).

¹ Tarjei Vesaas (1897-1970) è uno dei maggiori scrittori norvegesi del Novecento. I suoi romanzi, da quelli di debutto vicini alla corrente neoromantica di impronta contadina a quelli più sperimentali successivi alla seconda guerra mondiale, fino ai capolavori di segno realista e simbolista degli anni Cinquanta e Sessanta, hanno una posizione centrale nel canone letterario norvegese e sono stati tradotti in più di trenta lingue. Tarjei Vesaas ha ottenuto un grande successo anche con le sue raccolte di novelle e di poesie.

² Halldis Moren continuò anche dopo il 1955 a scrivere poesie, poi riunite nell'anno della sua morte nella raccolta *Livshus* (1995; Casa di vita).

³ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

La poetessa appartiene a una generazione, quella che debutta negli anni Trenta, in cui le scrittrici hanno interiorizzato ed elaborato il vivace dibattito femminista che pervade gli ambienti della cultura nordica fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento, molte delle cui protagoniste (da Magdalene Thoresen a Aasta Hansteen, dalla svedese Ellen Key fino a Sigrid Undset)⁴ diventano punti di riferimento imprescindibili per le scrittrici norvegesi. Se nell'ambito della scrittura femminile in prosa all'inizio del Novecento si può già contare su una solida tradizione canonizzata, la lirica rappresenta invece una forma espressiva ancora minoritaria e nell'ambito della quale "la maggior parte delle donne che scrive poesia all'inizio del secolo ha una coscienza di sé ancora vaga e incerta. A prendere la parola nei testi è un soggetto debole. È come se chiedessero il permesso di scrivere e fossero dipendenti dall'autorità che solo uno sguardo esterno può conferire" ("dei fleste kvinnene som skreiv lyrikk tidleg i hundreåret, har ei uklår og utrygg egoppleving. Det er jamt veike eg som talar i tekstane. Dei søker liksom konsesjon til å skriva, og er avhengig av den autoritet som blikket utanfrå kan gje", Hageberg 1989, 24). Questo "sguardo esterno" è prevalentemente uno sguardo maschile. A marcare la differenza e segnare il passaggio verso una lirica femminile più coraggiosa, pienamente cosciente e autolegittimata è proprio Halldis Moren Vesaas⁵. Le sue poesie danno finalmente voce a un io lirico femminile che non è più un motivo erotico né un oggetto desiderato, bensì un soggetto desiderante e fortemente connotato dalla propria femminilità. La sua opera manifesta un'identità matura e forte, che non sente il bisogno di soddisfare le aspettative maschili rispetto al proprio ruolo o alla propria voce. Libero di comunicare le proprie sensazioni, questo soggetto lirico dà espressione a una nuova esperienza, individuale e comunitaria, e così facendo apre anche a un rinnovamento tematico.

La poesia di Halldis Moren non si distingue solo per i temi intimi, aperti e coraggiosi, ma anche per lo stile: se tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento, i decenni in cui si concentra la sua massima produzione poetica, nella lirica nordica si va sempre più affermando l'uso del verso libero, la poesia di Halldis Moren continua invece a dialogare profondamente con le pratiche e le forme del romanticismo ed è proprio in questo dialogo del tutto personale, fatto al contempo di filiazione e di opposizione, che essa trova la sua inconfondibile forma espressiva.

Infine, nell'introdurre gli aspetti che maggiormente permettono all'opera dell'autrice di spiccare per forza e originalità, non si può tralasciare la questione

⁴ Magdalene Thoresen (1819-1903); Aasta Hansteen (1824-1908); Ellen Key (1849-1926); Sigrid Undset (1882-1949); per una panoramica sulla scrittura femminile in Norvegia tra Otto- e Novecento cfr. Iversen 1989; Engelstad e Øverland 1981.

⁵ Anche Aslaug Vaa (1889-1964) e Inger Hagerup (1905-1985), seppur con strategie differenti e debuttando poco dopo Halldis Moren Vesaas, la accompagnano in quella che potremmo definire una "svolta" storico-letteraria.

linguistica: la scrittrice si esprime infatti in *nynorsk* (neonorvegese), la variante minoritaria della lingua norvegese che convive come lingua ufficiale affianco al *bokmål* (lingua dei libri), parlato invece dalla maggioranza della popolazione. Ideato ed elaborato dal linguista Ivar Aasen alla metà dell'Ottocento e in uso in ambito letterario da qualche decennio all'altezza degli anni Venti, il *nynorsk* è una lingua di fatto ancora giovane quando Halldis Moren la utilizza per la propria espressione poetica. Illustriamo brevemente il complesso quadro linguistico per rendere più evidente il lavoro e la consapevolezza (anche politica) che soggiacciono alle scelte della scrittrice: il *nynorsk* era stato creato come "lingua del popolo" a partire da una molteplicità di dialetti locali che si parlavano – e si parlano ancora – sul territorio norvegese, in opposizione a una lingua ufficiale che troppo si avvicinava a quella dei dominatori danesi. Con l'istituzione del *nynorsk*, dunque, la popolazione continuò a parlare il proprio dialetto, ma una trasformazione avvenne a livello della lingua scritta e molti poeti collaborarono a conferire al *nynorsk* dignità letteraria, utilizzandolo per la propria opera e spesso declinandolo nelle diverse varianti dialettali. Il padre di Halldis Moren ad esempio, lo scrittore "realista" di vita popolare e contadina Sven Moren, scriveva nella propria variante dialettale di *nynorsk* e anche il marito Tarjei Vesaas raggiunse una straordinaria fama internazionale scrivendo – soprattutto nella prima fase della sua produzione letteraria⁶ – in un *nynorsk* denso di espressioni locali e talvolta di difficile accesso anche per i suoi connazionali: Halldis Moren sceglie di utilizzare un *nynorsk* standard. Anche in senso linguistico, dunque, Halldis Moren compie un atto pionieristico, rappresentando con la sua voce un insieme di minoranze:

Det blir ofte hevda at kvinner i arbeidslivet er usette for ei dobbel undertrykking som er avhengig av både kjønn og sosial stode. Kvinner som skriv nynorsk, representerer ofte ein underordna klassemessig posisjon. Ein tredje grunn til at dei blir diskriminerte, er at nynorsken blir identifisert med landsbygd- og "utkant"-verdiar. Reknar vi så med sjølve den språklege diskrimineringa, kan vi gjerne tale om ei firedobbel diskriminering på grunn av sosial klasse, kjønn, språk og geografisk fråstand. (Breivik, Bråtveit, Midtbø, *et al.* 1980, 10)

Spesso si sostiene che nel mondo del lavoro le donne siano sottoposte a una doppia sottomissione, legata sia al genere che all'appartenenza sociale. Le donne che scrivono *nynorsk* rappresentano una categoria ulteriormente sottomessa. Una terza ragione di discriminazione è infatti che il *nynorsk* viene identificato con i valori della provincia e dei "margini". Riflettendo solo sulla discriminazione su base linguistica, si può dunque tranquillamente parlare di una quadrupla discriminazione: sociale, sessuale, linguistica e geografica.

⁶ Se dal debutto (1923) fino alla seconda guerra mondiale la lingua di Tarjei Vesaas è molto dialettale, dagli anni Quaranta in poi essa segue e sostiene il processo di normalizzazione e di modernizzazione che interessa la lingua *nynorsk* nel suo complesso, a livello nazionale.

L'opera di Halldis Moren assume un ruolo determinante e simbolico nella letteratura norvegese per il fatto di segnare una svolta nella storia della lirica femminile e della rappresentazione letteraria della donna e per aver inaugurato uno spazio inedito, lirico e femminile, nella storia della letteratura *nynorsk*, fino a quel momento praticamente monopolizzata da voci maschili soprattutto nell'ambito della letteratura provinciale e contadina.

Oltre a ciò, la scrittrice detiene un posto del tutto particolare nella storia culturale norvegese sia per il modo in cui è riuscita con la sua poesia a entrare in contatto profondo con un numero vastissimo di lettori e dunque ad avvicinare il grande pubblico alla lirica, sia per l'importanza del suo straordinario lavoro linguistico, che non si esaurisce nella scrittura originale, in versi e in prosa, ma prosegue con la traduzione, soprattutto di teatro e di poesia. Traducendo, dunque, Halldis Moren si mette al servizio di una lingua relativamente giovane – il *nynorsk* appunto – che anche attraverso queste operazioni si consolida e cresce.

Nonostante la posizione d'eccezione che la poetessa ricopre nel canone della letteratura norvegese e la diffusione capillare della sua opera ancora oggi (anche attraverso i canali scolastici, televisivi e radiofonici), è opportuno segnalare come la letteratura critica intorno ad essa non sia particolarmente ricca: sono disponibili alcuni articoli critici e raccolte di saggi commemorativi, a cui va aggiunta la monografia di Olav Vesaas, figlio di Tarjei e Halldis, uscita nel 2007 con il titolo *Å vera i livet. Ei bok om Halldis Moren Vesaas* (Essere nella vita. Un libro su Halldis Moren Vesaas)⁷.



2 - Halldis e Tarjei Vesaas (1960). Fotografia di Johan Brun. Archivio di famiglia

⁷ Per la letteratura critica su Halldis Moren Vesaas cfr. Bibliografia

2. La scrittura in prosa: i saggi, le biografie, i libri di memorie e la letteratura per ragazzi

Anche se è nella poesia che Halldis Moren si è espressa maggiormente e con più grande innovazione, la sua produzione in prosa non è secondaria, ma accompagna, integra e conferma la ricchezza della sua scrittura. Nel 1967 la scrittrice raccoglie in un libro di saggi un grande numero di interventi in cui si è pronunciata su argomenti diversi (tra gli altri: letteratura, politica estera, condizione femminile, politica linguistica) e nelle più disparate circostanze (incontri pubblici, conversazioni con colleghi o giornalisti, articoli e pubblicazioni sparse), lasciando i lettori accedere al suo pensiero nel modo più diretto: il titolo della raccolta, *Sett og levd* (1967; Visto e vissuto), sembra sintetizzare il nucleo profondo della sua opera intera, così legata al vissuto e all'esperienza sensoriale della vita⁸.

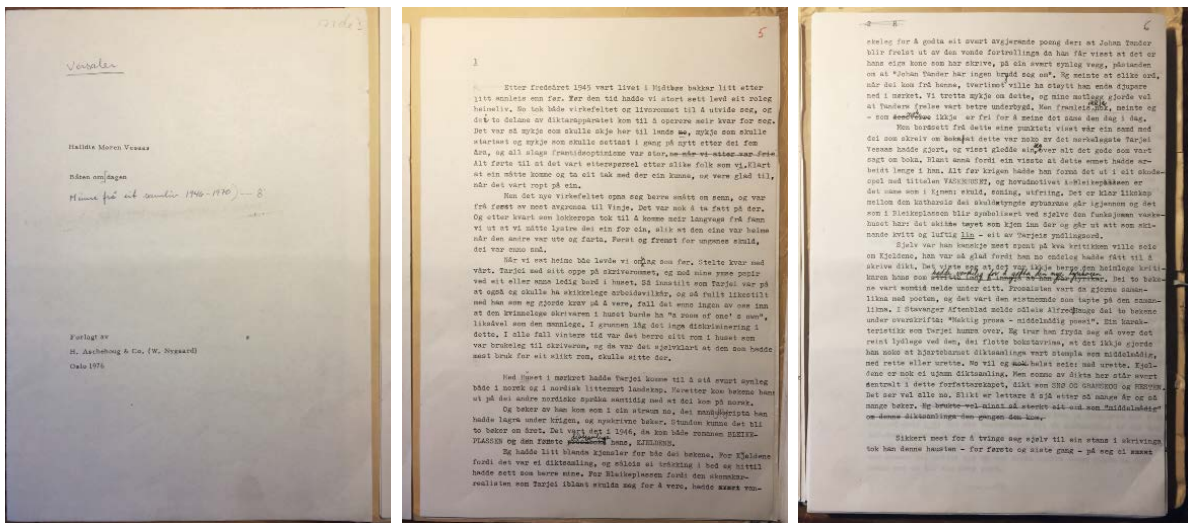
Oltre ai saggi, Halldis Moren si dedica ad altri generi di scrittura in prosa che potremmo definire non-finzionali e che sono particolarmente legati al vissuto diretto: le biografie e i libri di memorie. Se nel 1951 scrive una biografia del padre in senso tradizionale (*Sven Moren og heimen hans*, 1951; Sven Moren e la sua casa), più complesso è inquadrare da un punto di vista di genere letterario i due libri che la poetessa pubblica tra il 1974 e il 1976, intitolati *I Midtbøs bakkar* (Tra i colli di Midtbø) e *Båten om dagen* (La barca nel giorno). Dietro la definizione generica di "libri di memorie" con cui sono stati etichettati, si nascondono due straordinarie e avvincenti "autobiografie collettive": il vivido racconto della vita comune di Halldis e del marito Tarjei Vesaas nella fattoria di Midtbø, con il lavoro fisico e quello della scrittura, la vita quotidiana e le attività culturali legate alla loro casa, la convivenza e la collaborazione con il marito-scrittore, la cura dei figli e così via. Al momento della scrittura Tarjei è morto da due anni, ma la sua voce sembra risuonare tra le pagine tramite citazioni dirette o sorprendenti cambiamenti nel punto di vista narrativo. La vita e la voce del marito si intrecciano a quelle dell'autrice con naturalezza, in due testi di grande innovazione e apparente spontaneità.

In prosa troviamo anche espressioni della sua scrittura creativa e finzionale: una tarda raccolta di novelle dal titolo *Så nær deg* (1987; Così vicino a te) e la sua produzione di letteratura per bambini e per ragazzi. Si tratta di pochi racconti scritti tra gli anni Trenta e Quaranta⁹, che conservano tutt'oggi intatto il loro fascino e narrano storie di bambini e bambine, quasi adolescenti, alle prese con la sfida più essenziale: capire chi si è e cosa si vuole, modellare e scoprire la propria identità attraverso il confronto, spesso conflittuale, con gli altri. I protagonisti, e soprattutto le piccole protagoniste, lottano per definire il proprio ruolo in un am-

⁸ Nel 1998 è stata inoltre pubblicata una raccolta di suoi testi in prosa, di narrativa, di saggistica e di critica letteraria, dal titolo *Livet verdit* (Ne vale la pena). Cfr. Vesaas Halldis Moren 1998.

⁹ *Du får gjera det du* (1935; Devi farlo tu), *Den grøne hatten* (1938; Il cappello verde), *Hildgunn* (1942) e *Tidleg på våren* (1949; All'inizio della primavera). Quest'ultimo ottenne nel 1949 il premio del *Kulturdepartementet* per la letteratura per bambini ed è considerato un testo anticipatore del sottogenere della "Letteratura per ragazzi". Oltre che nelle altre lingue nordiche, è stato tradotto in tedesco, polacco e giapponese.

biente maschile ed esprimere la propria creatività, per ritagliarsi un proprio spazio all'interno della tradizione ma soprattutto in rottura con essa, lasciando esplodere tutta la forza innovativa e rivoluzionaria che è racchiusa nelle giovani vite. I temi dell'affermazione di sé attraverso la rottura delle convenzioni e l'esplosione della creatività, che si ritrovano frequentemente soprattutto nelle raccolte poetiche più giovanili di Halldis Moren, risuonano dunque anche nelle storie delle sue piccole protagoniste, i cui ritratti sono al contempo forti e delicati. Ambientati in un paesaggio e in un contesto contadini dalle forti connotazioni storiche e geografiche, questi racconti sono ancora letti e studiati sia per i loro messaggi che per la loro peculiare collocazione in termini di genere letterario¹⁰.



3 - Le prime pagine dattiloscritte con correzioni di *Båten om dagen* (2016).
 Fotografia di Sara Culeddu. Archivio personale

3. L'attività di traduttrice e la collaborazione con Det Norske Teatret

All'inizio degli anni Trenta Halldis Moren riceve l'incarico di segretaria per la delegazione norvegese della Società delle Nazioni a Ginevra, dove impara perfettamente il francese e ha l'occasione di frequentare gli ambienti della cultura europea più centrali e di confrontarvisi. Tali contatti e tali competenze avrebbero dato i loro frutti alcuni decenni più tardi, quando Halldis Moren comincia a dedicarsi all'attività di traduttrice e di mediatrice culturale, lavorando soprattutto con la cultura e la letteratura francesi.

¹⁰ Cfr. Askeland Røthing 2010.

Tra il 1945 e il 1955 la scrittrice pubblica le sue raccolte di poesie più importanti, si dedica instancabilmente all'impegno sociale (specialmente alla causa delle donne e a quella del *nynorsk*) e alla disseminazione letteraria a livello locale e nazionale, ricopre i ruoli di madre, moglie e "padrona di casa" in una grande fattoria e solo saltuariamente accetta incarichi di traduzione letteraria, anche allo scopo di contribuire all'economia familiare. È soprattutto dalla fine degli anni Cinquanta che l'attività traduttiva conquista nella vita della scrittrice uno spazio sempre più importante e la traduzione, che sarebbe per lei diventata una grande passione, si affianca ben presto all'interesse per il teatro. È in quest'ambito che produce infatti il maggior numero di lavori di traduzione. Nel corso della vita lavorerà per il *Riksteatret*, il radioteatro e il teatro televisivo, ma il sodalizio più importante – destinato a segnare la storia del teatro *nynorsk* in Norvegia – è quello con Det Norske Teatret, istituzione che si occupa esclusivamente della messa in scena di opere drammatiche in *nynorsk*¹¹.

Svolgendo il lavoro di traduttrice, Halldis Moren si fa erede di una lunga tradizione che vede spesso negli scrittori *nynorsk* anche degli ottimi traduttori¹²: per una lingua giovane e fragile come il *nynorsk*, in lotta per il riconoscimento di lingua letterariamente viva, la letteratura tradotta gioca ovviamente un ruolo determinante nella costruzione di una maggiore dignità e nella dimostrazione delle sue potenzialità¹³ e il lavoro in questo senso era cominciato fin dagli albori: "Ivar Aasen intuì il potenziale politico insito nella traduzione e lavorò all'arricchimento e allo sviluppo della nuova lingua, oltre che all'innalzamento del suo prestigio, attraverso la traduzione di opere classiche in *neonorvegese*" ("Ivar Aasen såg den politiska potentialen i översättningsverksamheten och verkade för att berika och utveckla det nya språket samt att höja dess prestige via översättningar av klassiska verk till *nynorska*", Lindkvist 2015, 79). Si può pertanto immaginare che gli scrittori *nynorsk* si sentissero chiamati a contribuire in questo senso, mettendo al servizio della lingua (e della causa) il proprio talento. Halldis Moren assume questo ruolo strategico con consapevolezza e serietà, combinando nel suo lavoro la massima dedizione, precisione, cura e passione per la metrica con le sue capacità linguistiche e poetiche, dando così vita a capolavori tutt'oggi noti a livello nazionale unicamente nella sua traduzione.

Spesso tornano nella critica gli stessi aggettivi per definire la sua produzione poetica e le sue traduzioni: una lingua diretta, semplice, sensuale, intelligente e musicale. D'altra parte, come dichiara l'autrice stessa in una conversazione con

¹¹ Fondato nel 1912 con l'obiettivo di mettere in scena opere teatrali in *nynorsk* e in dialetto, Det Norske Teatret cambiò sede nel 1985 ed è attualmente considerato uno dei teatri tecnicamente più avanguardistici del Nord Europa. (<<http://www.detnorsketeatret.no/historia/>>, 11/2016)

¹² Anche Ivar Aasen (1813-1896), Aasmund Olavsson Vinje (1818-1870) e Arne Garborg (1851-1924), ad esempio, affiancarono all'attività della scrittura quella della traduzione.

¹³ Sul ruolo della letteratura tradotta all'interno di un dato sistema letterario, cfr. Even-Zohar 1990, 45-51. Per una panoramica sullo stato di salute del *nynorsk* come lingua letteraria e sul dibattito recente intorno al suo destino, cfr. Fløgstad 2012; Fyllingsnes 2012 e Grepstad 2005.

Ole Karlsen, “si impara moltissimo sulla propria lingua traducendo altri” (“ein lærer svært mykje om sitt eige språk ved å omsetje frå andre”, 1996, 90). Senza dubbio molto del suo talento nella creazione di versi è rinvenibile proprio nella traduzione di poesia: prezioso è infatti il suo contributo, anche in veste di co-redattrice, all’antologia *Framande dikt frå fire tusen år* (1968; Quattromila anni di poesia straniera) all’interno della quale traduce John Milton, John Donne, William Wordsworth, Emily Dickinson e poi Paul Verlaine, Jacques Prévert, Paul Valéry e Paul Elouard. Ma l’apice di questo processo viene sicuramente raggiunto con la traduzione e la messa in scena della *Fedra* di Jean Racine, in rima e versi alessandrini, che la poetessa impiega tre anni a completare. Lo spettacolo ottiene un successo clamoroso e dopo Racine è la volta, tra gli altri, di Molière, Jean Anouilh, Paul Claudel e Jean Giraudoux; dall’inglese traduce Shakespeare e dal tedesco Bertolt Brecht e Goethe, sempre per il teatro. Per Halldis Moren la traduzione per il teatro non si ferma al lavoro individuale: la scrittrice partecipa infatti a tutte le prove fino alla messa in scena, affianca i registi e continua a limare e aggiustare la lingua a seconda degli effetti cercati e delle caratteristiche degli attori. Per questo tanto efficace risulta la lunga collaborazione con Det Norske Teatret. Oltre al lavoro linguistico in senso stretto, c’è per lei nella traduzione questo affascinante aspetto collaborativo: la ricerca sull’opera e sugli autori, il dialogo con gli altri traduttori scandinavi, ed eventualmente con i traduttori precedenti nel caso di ritraduzioni, e infine la partecipazione diretta alla preparazione delle messe in scena, non di rado a fianco di registi stranieri¹⁴.



4 - Halldis Moren al debutto (1928). Fotografo sconosciuto. Archivio di famiglia

¹⁴ Tra di essi citiamo Jacques Lassalle, direttore del Teatro Nazionale di Strasburgo e amministratore della *Comédie Française* di Parigi nel decennio 1983-1993. Aggiungiamo che nel 1991 Halldis Moren è insignita del titolo di Cavaliere dell’Ordine nazionale al merito di Francia per il suo lavoro di traduzione del repertorio drammatico.

4. La poesia: il vissuto dell'io e l'incontro con l'altro

La pubblicazione di poesie da parte di Halldis Moren si concentra prevalentemente tra il 1929 e il 1955, l'arco temporale in cui escono le sue sette raccolte principali. Una collezione di poesie scelte contenente alcuni inediti esce poi nel 1965, prendendo in prestito il titolo di una sua poesia precedente, *Ord over grind* (1965; Parole oltre il cancello), mentre solo nell'anno della sua morte vede la luce un'ultima raccolta che racchiude la sua produzione più tarda (*Livshus* 1995; Casa di vita).

Con i suoi tratti originali in equilibrio tra tradizione e innovazione, nella poesia di Halldis Moren Vesaas è possibile riscontrare dei punti di convergenza con la rivoluzione modernista che sta interessando i paesi scandinavi, sia a livello tematico – come ad esempio nella trattazione delle piccole cose del quotidiano, nella tendenza a una poesia incentrata sul vissuto del soggetto di fronte alla natura (la cosiddetta *sentrallyrikk*), nell'impegno sociale e politico – sia a livello stilistico (molti sono infatti, specialmente in Norvegia, i poeti modernisti che si esprimono nella forma tradizionale). Con la sua voce, che propone un soggetto lirico femminile forte e definito, ma in continuo mutamento e ricco di sfumature, Halldis Moren contribuisce a comporre il variopinto panorama della lirica norvegese di questi decenni.

La sua poesia abbraccia i temi esistenziali fondamentali e lo fa con una lingua semplice e diretta, con immagini di spiccata immediatezza, con una musicalità e una struttura metrica che invitano alla memorizzazione e al canto, tanto che non solo le sue poesie sono studiate nelle scuole e pertanto conosciute da gran parte della popolazione norvegese, ma molte di esse sono state musicate da compositori e musicisti, sia professionisti che amatoriali, ottenendo grande popolarità. *Folkekjære* (“amata dalla gente”) è l'aggettivo più ricorrente nella letteratura su una poetessa capace di produrre una poesia “popolare” di grande finezza e profondità.

Il filo conduttore dell'intera produzione poetica è senz'altro il rapporto tra il soggetto e la vita vissuta, la sua capacità di afferrarla appieno, di essere presente e di esserne sempre pienamente cosciente; è l'eros inteso come amore verso se stessi, verso l'altro e verso gli altri. L'io lirico si definisce dunque nel rapporto con l'esperienza concreta, con il mondo naturale che lo circonda e con il prossimo. Lo studioso Leif Mæhle (1996, 11-27) ha messo in luce un percorso lineare che attraversa le raccolte della poetessa: dall'affermazione dell'io alla scoperta e la relazione con l'altro, dal consolidamento del *noi* come coppia all'apertura verso un *noi* più vasto e solidale, per approdare infine di nuovo a uno spazio privato e solitario, ma mai esclusivo e disconnesso dalla storia collettiva e comunitaria.

La voce di Halldis Moren è spesso associata all'inno – quasi estatico – alla gioia e alla fortuna di essere al mondo e di sentirsi a casa sulla terra, all'ebbrezza di fronte alla potenza creativa dell'arte, al senso di pienezza infuso dall'essere donna: soprattutto nella sua prima raccolta, *Harpe og dolk*, esplose la potenza

della femminilità e della giovinezza, come nella poesia “Min unge sang” (Mio giovane canto), mentre il senso di sicurezza e potenza (espresso anche nel titolo dalla parola “dolk”, pugnale) dialoga con una sorta di vitalismo primitivista, sensuale e romantico, legato alla terra, come nell’idillio contadino raccontato in “Jordange” (Odore di terra). Sensorialità ed erotismo sono due elementi fondamentali soprattutto delle raccolte degli anni Trenta *Morgonen* (1930; Il mattino) e *Strender* (1933; Spiagge), dove si canta un’unione con l’altro che è anche sorellanza e misteriosa fusione con gli elementi della natura, come nelle poesie “Systerer” (Sorelle), “Bølge” (Onda) e soprattutto “Kveldar” (Sere), in cui sfumano i confini tra le due anime innamorate così come tra i corpi e il mondo circostante immerso nel buio. Un sentore di perdita, un vago e malinconico senso della fine è sempre presente nella scrittura di Halldis Moren, finanche nei suoi componimenti più leggeri e luminosi: così in “Lykkelege hender” (Mani felici), la poesia che dà il titolo alla raccolta del 1936, un inno all’operosità e alla gioia della vita domestica che si chiude però col pensiero di un riposo eterno, e soprattutto nei componimenti che hanno al loro centro l’immagine che più di ogni altra – insieme a quella delle mani – caratterizza l’universo metaforico di Halldis Moren: l’albero. L’albero rappresenta il tempo, la ciclicità della vita e pertanto la sua interpretazione è ambigua: dietro le gemme pronte a schiudersi ci sono sempre foglie pronte a cadere. Le radici, che infondono stabilità e sicurezza, sono messe alla prova da forze sotterranee e incomprensibili, come in “No plantar kvinna” (La donna pianta), che molti hanno interpretato alla luce della minaccia atomica. La donna di questa poesia lancia un ponte di speranza verso il futuro, un invito alla ricostruzione e alla solidarietà che ritroviamo anche nei versi di “Tung tids tale” (Parole di un tempo pesante), una delle più note poesie sulla guerra in Norvegia. È dunque soprattutto la guerra a segnare il passaggio etico dalla dimensione individuale e privata a quella collettiva e solidale, ma essa trasforma anche lo stile, l’orizzonte e la voce stessa dell’autrice, che dopo quest’esperienza non possono più essere gli stessi. La sua ultima opera in versi prende infatti il titolo significativo di *I ein annan skog* (1955; In un altro bosco) e in essa si apre una dimensione più complessa, solitaria, a tratti enigmatica: in “Ord over grind” (Parole oltre il cancello), ad esempio, si rivendica uno spazio intimo e inaccessibile all’altro che ognuno custodisce gelosamente, in “Voggesang for ein bytting” (Ninna nanna per un bimbo scambiato) al centro c’è l’appello ad accogliere la diversità per contenere esclusioni ed emarginazioni, mentre nella poesia “Einsamflygar” (Uccello solitario) si drammatizza la necessità di sopravvivenza in condizioni avverse, il bisogno, forse l’opportunità di trovare una propria strada, quando quelle già percorse ci sono precluse.

È con l’immagine dell’uccello solitario, che chiude anche la selezione di poesie scelte, che terminiamo il breve ritratto di una scrittrice tra le più sociali e comunicative del Novecento norvegese, ma che sempre, nel corso della sua carriera, ha ascoltato e seguito la propria voce, anche e soprattutto quando essa ha cantato fuori dalle norme sociali e linguistiche prestabilite.

Poesie scelte

Halldis Moren Vesaas

Da *Harpe og dolk* (1929, 9; 30-31)

“Min unge sang”

Du tonar igjennom svevnen,
du vekkjer meg glad kvart gry,
du følgjer meg trutt all dagen
og kling frå kvar soleglads-sky.
Og du er den gud eg dyrkar,
min venn og min hjartanskjær,
og elskhugs- og lidingsbarnet
eg under mitt hjarte ber.

Ved deg er eg evig usæl,
Fredlaus, fortapt, fordømd.
Ved deg er eg drott på jorda
Og gud i den blåe rømd.
Min helhest, min himmelstige
og meininga med min gang,
eg andar og lever i deg,
eg *er* deg, min unge sang!

“Jordange”

Du kjem frå åkren inn kvar kveld ved solefall
mot tunet gjennom dagsens siste eld.
Du set dei slitne hestar snøgt på stall
og møter meg og helsar med god kveld.
Du kjem og fangar meg med brune hender
og seier meg så sæle, øre ord.
Eg legg meg trylt inntil deg. Å, eg kjenner
midt i mi lykke kor du angar jord!

Poesie scelte

Traduzione dal nynorsk di Sara Culeddu¹

Da *Arpa e pugnale*

“Mio giovane canto”

Echeggi attraverso il sonno,
mi svegli felice a ogni alba,
mi segui per tutto il giorno
suonando tra le nuvole assolate.
Sei tu il dio che adoro,
l'amico e l'amato,
il figlio di gioie e dolori
che stringo nel petto.

Con te devo sempre soffrire,
inquieto, perduta, dannata.
Con te sono re sulla terra
e dio nello spazio stellato.
Discesa infernale, sentiero celeste
e senso del mio camminare,
in te io respiro, io vivo,
io *sono* te, mio giovane canto!

“Profumo di terra”

Ritorni dal campo al calar della sera
e tra gli ultimi raggi di sole rincasi.
Accompagni alla stalla i cavalli stanchi
per poi venirmi incontro e salutarmi.
Quindi mi stringi con le tue mani brune,
mi dici dolci e magiche parole.
Incantata, io ti abbraccio e sento
salir da te l'odore della terra!

¹ Nota del traduttore: Nel rendere le seguenti liriche in italiano, si è optato per una strategia traduttiva che mirasse a mantenere la cadenza metrica e la cantabilità dei versi. Si è rinunciato alla rima, sostituendone la funzione con l'assonanza, per non forzare troppo il piano semantico e cercare così di mantenere l'immediatezza e la semplicità che caratterizza la poesia di Halldis Moren Vesaas.

Det angar jord og gror av alt ditt hold.
– Eg ligg i armen din og drikk meg ør og varm,
går under i deg som ein død i mold
og søv ei vårnatt vekk innved din barm.
Eg sansar deg igjennom alt eg drøymmer,
til glade fuglerøyser bryt min blund
og morgonsola gjennom lufta fløymer
og du slår auga opp og finn min munn.

– Så går du frå meg att, frå svevnen, draumen
mot åkren i den blanke, bjarte dag,
med spreke hestar dansande i taumen
og lette solkyss over brune drag.
– Du er'kje gått ifrå meg. Gjennom glaset
stryk angen rik her inn frå gror og grøne tre,
frå åkren molda og frå enga graset.
Du er hos meg i angen som er deg.

Da *Morgonen* (1930, 55)

“Systrer”

Side om side i sola vi står,
bjørka og eg. Og rundt oss er vår.

Korleis det har seg veit eg ikkje rett,
kjenner det berre: Vi er i ætt.

Visst røtest vi djupt i den same jord
og bjart opp i dagen, den same, vi gror.

Og meir er det med. Er det same to,
sevja den søte i deg – og mitt blod?

Kva det no er, det er nok at vi står
saman, to systrer, i sol og vår.

Tutto il tuo corpo emana odor di terra.
– Tra le tue braccia me ne inebrio e scaldo,
affondo in te come un corpo nel fango
e una notte ancora dormo sul tuo petto.
Ti sento dentro tutto quel che sogno,
finché un canto d'uccelli mi risveglia
il sole arriva ed attraversa l'aria
tu apri gli occhi e trovi la mia bocca.

Poi esci dal sonno, dal mio sogno
vai verso il campo nel giorno luminoso,
con i cavalli che danzano alla corda
e i baci del sole sulla pelle bruna.
– Non sei andato via. Dalla finestra
passa l'odore d'alberi e germogli,
d'erba di prato e fango di campo.
Tu sei qui insieme a me, sei quell'odore.

Da *Il mattino*

“Sorelle”

In piedi nel sole, fianco a fianco,
io e la betulla nella primavera.

Com'è possibile non lo so capire,
ma apparteniamo alla stessa famiglia.

Con le radici nella stessa terra
tendiamo insieme allo stesso cielo.

Ma c'è dell'altro. Sono gli stessi anche
la tua dolce linfa – ed il mio sangue?

A me basta restare fianco a fianco
noi, due sorelle, nella primavera.

Da *Strender* (1933, 39-40; 56-57)

“Kveldar”

Å desse kveldane våre under dei lauvtunge tre!
 Vi var dei vake vitne til alt av godt som fekk skje.
 Ytst uti solegladshimlen sloknande tindar brann,
 byen kvelda ikring oss, bølgiene kyste mildt,
 mjukt som i svevne stranda, båtar låg kvelvde i sand,
 hagane blunda og tagde i skumring og andande stilt.

Mørkret fall tett som eit lydlaust regn, sløkte dei siste fjell.
 Usynleg og utan grense kvarv verda i djup kveld.
 Lågt i den varme, dimme luft tok stjernene til å gro.
 Vi såg ikkje lenger kvarandre, vi sat og vart sveipte inn
 i mørkret som alt ikring oss og fylttest av same ro
 – og nærare inntil kvarandre kom visst aldri to sinn!

Å desse kveldane våre! – så rart å leve då!
 Sitte urørleg og utan ord og berre la stunder gå,
 vake i lag med stjerner, ande inn fulldjup ro
 frå alt som sov inni mørkret, undre seg still og sæl:
 Tru ditt sinn er gått opp i mitt, så nær som du er meg no?
 – Kveldane våre! dei strauk ut alt som skil mellom sjel og sjel.

“Bølgje”

Morgon innover vårt kvite rom –
 med blanke svingande ruter det ler
 ut mot himmel og hav og vår
 – god morgon, å alt som vi eig i lag!
 God morgon, ditt sinn! det er som ein blom
 utsprungen mot mine auge i dag,
 og sinnet mitt eige opnar seg vidt
 i lykke mot dagen og ler imot ditt!
 Som ein konkylie gjennomstrøymt
 av havsus er huset. Ustansleg trår
 havet mot landet i dag som i går
 – vi høyrde det sang gjennom alt vi har drøymt.
 Enn smakar det hav av oss, vi som vart kyst
 og vogga og femnt av det gårdsdagen lang,
 – du er som det når du tek meg i fang,
 bølgje det er du, mot munn og bryst.
 – Drukmar du meg? nei alt godt du veit av
 vil du meg, våg frå det vide hav!

Da Spiagge

“Sere”

Oh quelle nostre sere, sotto alberi carichi di foglie!
Noi, testimoni attenti della bellezza che si spiegava intorno.
Ai confini del cielo assolato le vette bruciavano ancora,
la città si spegneva, i flutti lambivano piano la riva
come in sogno, le barche eran voltate sulla sabbia,
i giardini chiudevano gli occhi, respirando in silenzio.

Come pioggia silente il buio calava e spegneva le ultime cime.
Il mondo scompariva nella sera, sconfinato e invisibile.
Nell'aria calda e scura le stelle crescevano basse.
Non vedevamo più i nostri visi e restavamo avvolti
nel buio come tutto il resto, pieni della stessa pace
– due anime mai furono tra loro più vicine!

Oh, quelle nostre sere! – che bella era la vita!
Immobili e senza parole lasciando scorrere tempo,
svegli insieme alle stelle, respirare a fondo la pace
di ciò che nel buio dorme chiedendosi beati:
Credi che la tua anima sia ora nella mia, vicini come siamo?
– Quelle nostre sere! dissolvevano quel che separa due anime tra loro.

“Onda”

È mattina nella nostra stanza bianca –
che con chiare finestre ondegianti
ride verso il cielo, il mare, i venti
– buongiorno a tutto quel che abbiamo insieme!
L'anima tua saluto, che come un fiore
oggi si è aperta qui davanti a me,
e l'anima mia altrettanto si dischiude
ridente verso il giorno e verso te!
La nostra casa è come una conchiglia
attraversata dal mormorio del mare.
Il mare sempre anela alla terra,
– nei sogni il suo canto abbiamo udito.
Portiamo ancora il sapore dei suoi baci,
noi che ha cullato ed abbracciato a lungo,
– sei come lui quando mi prendi in braccio,
un'onda sulla bocca e contro il petto.
– Mi anneghi? No, mi dai tutto il tuo bene,
flutto che giungi dal vasto mare aperto!

Da Lykkelege hender (1936, 51-52)

“Lykkelege hender”

Lykkelege hender!
Frå gjerning til gjerning som ligg og ventar
berre på dei
går dei dagen lang.

Tene ved livsens grunnkjelder får dei.
Hendene skaper brød,
deler ut føde ved dekte bord, til svolne munnar.
Tøy glir igjennom dei, blir til klær,
klær glir igjennom dei, blir reine og glatte,
sveiper seg andande kring lemmene våre,
ligg og lyser kvitt over bord og seng.
Flekker og støv og søle kverv under hendene,
dei vil at alt ikring dei skal skine.

Lykkelege hender –
vatn lever i dei, og tek i tre,
i jønn og i mangt slags metall,
kaldt og varmt,
kveiker lys, gjer opp varme.
Blomar får dei røre ved, og alt som skal vekse,
stryke eit dyr over pelsen,
stø opp ei plante som held på bognar,
halde vårt kring ei kosteleg bok.
Heile dagen er hendene fulle.

Og kvelden kjem til dei
med nye gaver:
klær, vatn,
puter å glatte,
eit barns fine hud og mjuke hår
å røre varleg,
eit elska andlet
med trøytt drag.
Og når natta er der
søv dei inn i mørkret
stille og varme
hos to andre stille og varme hender.

Lykkelege hender.
ein gang skal det bli sælt
å få kvile for godt.

Da Mani felici

“Mani felici”

Mani felici!
Corrono tutto il giorno
di faccenda in faccenda
che aspetta solo loro.

A servizio delle fonti della vita.
Le mani creano il pane,
nutron bocche affamate su tavole imbandite.
Toccano stoffa che diventa abiti,
toccando abiti, li fanno profumati e lindi,
per scivolare lisci sulla pelle,
e splendere su tavoli e su letti.
Lo sporco scompare sotto a quelle mani
desiderose che ogni cosa brilli.

Mani felici –
Che vivono nell’acqua e toccano
legno, acciaio e altri metalli,
freddi e caldi,
accendono luci, infondono calore.
E poi toccano i fiori e ciò che cresce,
degli animali lisciano il manto,
sollevano una pianta che si piega,
e ancora un libro sostengono con cura.
Le mani tutto il giorno sono piene.

Ed ecco la sera giunge
coi suoi doni:
abiti, acqua,
cuscini da lisciare,
i morbidi capelli, la dolce pelle
di un bimbo da sfiorare,
un viso amato
dagli stanchi tratti.
E quando fa notte,
dormono nel buio
ferme e calde
accanto a due altre ferme e calde mani.

Mani felici,
un giorno sarà bello
per sempre riposare.

Da *Tung tids tale* (1945, 59)

“Tung tids tale”

Det heiter ikkje: *eg* – no lenger.
Heretter heiter det: *vi*.
Eig du lykka så er ho ikkje lenger
berre di.
Alt det som bror din kan ta imot
av lykka di, må du gi.

Alt du kan løfte av bora til bror din,
må du ta på deg.
Det er mange ikring deg som frys,
ver du eit bål, strål varme ifrå deg!

Hender finn hender, herd stør herd,
barm slår varmt imot barm.
Det hjelper da litt, nokre få forfrosne,
at *du* er varm!

Da *Treet* (1947, 74-75; 9-10)

“No plantar kvinna”

No plantar kvinna i verda eit tre.
På kne liksom ein som bed
ligg ho blant restene etter dei mange
som stormen har brote ned.
På ny må ho prøve, om ein gang eitt
får vekse seg stort i fred.

Ho opnar molda og reier eit rom
for røtene, fine som hår,
så dei kan få feste og finne ned
dit livsens straumar går.
Plante eit tre er å bygge ein veg
fram gjennom mange år.
Ein draum om det fullvaksne treet
står som ein kvelving bjart
av blomar og lauv over kvinna,
som klappar så fast og vårt
mold inntil røter, og vonfull tel
kvar knupp som skal breste snart.

Da Parole di un tempo pesante

“Parole di un tempo pesante”

Non si dice più *io*, ormai.
Ora si dice *noi*.
Se godi i favori della fortuna, essi
non son più solo tuoi.
Se tuo fratello può accoglierne una parte,
gliela devi offrire.

Tutto il peso che a lui puoi levare,
prendi su di te.
Se sono in molti intorno a congelare,
sii fuoco, irradia il tuo calore!

Mano su mano, spalla contro spalla,
cuore che batte caldo contro cuore.
Per chi congela è certo un grande aiuto
che *tu* emani calore!

Da “L'albero”

“La donna pianta”

Ora la donna pianta un albero nel mondo.
China come in preghiera
in mezzo ai resti dei molti
che la tempesta ha abbattuto.
Lei prova ancora, perché almeno uno
possa crescere in pace.

Nel fango la donna apre uno spazio
per le radici fini come capelli,
che trovino un appiglio nel profondo
laddove scorrono i flutti della vita.
Piantare un albero è aprire una strada
che conduca attraverso gli anni.
Il sogno dell'albero già cresciuto e alto
è come una volta scintillante
che si erge coi suoi fiori e con le foglie
sulla donna, che con cura preme forte
la terra sulle radici e spera e conta
tutti i germogli che presto si apriranno.

Da dirrar treet, og handa som held det,
Og grunnen der det er fest.
Kva er det? Skalet kring kjerna
Av mørker i djupet, som brest?

Ho set dei utspilte hender mot molda
som ville ho tvinge til ro
den trugande dirring. Å jord, ver still,
Ver still, så mitt tre får gro!

“Treet”

Sjå treet.

Einsamt står det, nakent
i kaldt, gulbleikt mars-gry
med skarp kant av skaresnø
kring foten.

Dei andre tre her på sletta
står samansigne i stivt bar
og søv trygt i sin vinter.
Men dette er annleis enn dei.

For dette aleine er nakent
og ventar lauv.
Knuppene ligg alt som dropar
tett etter kvar ein kvist.
Varsamt og våkt, urørleg
står treet og ber sin skatt
med veikt skin som av perler
kring seg frå rot til topp.

Gå ikkje nærare.
Stilt skal det vere her enno,
ingen må vakne her enno,
men snart, snart – –
derfor ligg dette mjuke skimmer
vårt som ein lykkeleg draum
over det sovande liv.
Alt på vår jord som ber knuppar
og veit si fullbyrding nær,
har dette skimmeret kring seg
av venting og togn og draum.
Så rart å ha sett det treet.
Så godt å ha vore det treet
– og vere det, enno ein morgon.

Ecco che trema l'albero e la mano che lo tiene,
trema il suolo in cui è stato piantato.
Forse è il guscio sul nucleo del buio
nel profondo della terra che si incrina?

Le mani aperte ella preme sul fango
come se volesse soffocare
quella minaccia vibrante. Oh terra, fermati,
fermati e fa che il mio albero cresca!

“L'albero”

Guarda l'albero.

Se ne sta solo, nudo
nella pallida alba di marzo
con croste di neve indurita
intorno ai piedi.

Gli altri alberi della pianura
chini e densi di aghi
dormono sereni il loro inverno.
Ma lui è diverso.

Perché solo lui è nudo
e aspetta le sue foglie.
Come gocce lo avvolgono le gemme
fitte su tutti i rami.
Cauto, sveglio, immobile,
l'albero preserva il suo tesoro,
dalle radici alla cima avvolto
da lieve bagliore di perla.

Non ti avvicinare.
Bisogna restare in silenzio,
nessuno si deve svegliare,
ma presto, sì, presto — —
per questo si scorge quel tenue bagliore
lieve come un sogno felice
sulla vita che dorme.
Chiunque, coperto di gemme
E prossimo al suo compimento
porta su sé quel bagliore
d'attesa, di sogno e silenzio.
Che strano aver visto quell'albero.
Che bello esser stata quell'albero
— ed esserlo, ancora un mattino.

Da *I ein annan skog* (1955, 12-13; 51-52; 66-67)

“To hender –”

To hender faste og smale
legg seg lett over heit hud,
vil berre døyve og svale.

Vil berre kome med lindring og ro,
lik regn som fell over rykande branntuft
og sløkker kvar usæl glo.
Vil – men der hendene rører
spring berre logen i vêret på ny.
Dei sløkker ikkje. Dei nører.

Kom likevel
svale hender
med brennande eld.

“Ord over grind”

Du går fram til mi inste grind
Og eg går òg fram til di.
Innanfor den er kvar av oss einsam,
og det skal vi alltid bli.

Aldri trengje seg lenger fram,
var lova som galdt oss to.
Anten vi møttest titt eller sjeldan
Var møtet tillit og ro.

Står du der ikkje ein dag eg kjem
fell det meg lett å snu
når eg har stått litt og sett mot huset
Og tenkt på at der bur du.

Så lenge eg veit du vil kome iblant
som no over knastrande grus
og smile glad når du ser meg stå her,
skal eg ha ein heim i mitt hus.

“Voggesang for en bytting”

Bysse bysse stort stygt barn.
Troll blir du kalla med rette.

Da In un altro bosco

“Due mani –”

Due mani forti e sottili
si posano lievi su pelle rovente
e vorrebbero solo lenire.

Vorrebbero solo calmare e smorzare,
come pioggia su ceneri ancora fumanti
che spegne minacce di brace.
Vorrebbero – ma ovunque tocchino
si alza di nuovo la fiamma nell’aria.
Non spengono affatto. Riattizzano.

Venite lo stesso
fresche mani
di fuoco bruciante.

“Parole oltre il cancello”

Fino al cancello mio più interno avanzi
e io avanzo fino al tuo.
Dietro di essi ognuno poi è da solo
e sempre lo sarà.

Non spingersi mai oltre di essi,
era la nostra legge.
Che ci incontrassimo spesso o raramente,
c’era piena fiducia tra noi.

Se un giorno vengo ma tu non ci sei
torno tranquilla indietro,
dopo avere per un po’ guardato
la dimora in cui so che tu vivi.

Finché saprò che tu verrai a trovarmi,
pestando come adesso la mia ghiaia,
e sorriderai felice nel vedermi,
la mia dimora sarà per me anche casa.

“Ninna nanna per un bimbo scambiato”

Dormi bimbo grande e brutto.
A ragione ti chiamano troll.

Digraste gryta må hengast i jarn
om du skal få din mette.
Vogga du ligg i er snart for trang,
du kavar og skrik og vil opp i mitt fang.
Tung er du, tung – og natta blir lang
for den som må bysse en bytting.

Du er ikkje barnet mitt,
men eitt som er på meg tvinga.
Mitt barn var lite og vakkert og blidt,
og vermde så mjukt mot bringa.
Alle som ser deg, gir meg det råd
At eg burde plage deg, lugge og slå,
så vart du vel henta, så kunne eg få
tilbake det barne jeg miste.

Bysse bytting stor og stygg
– så ikkje såleis på meg.
Eg skal ikkje slå deg, ver du trygg,
og ingen skal ta deg frå meg.
Den andre er kvarmanns gull der han er,
men du, du er hata av alle her,
så trengst det da visst at eg har deg kjær.
– No trur eg du endeleg sovnar ...

Da *Uvalde dikt* (1957, 123)

“Einsamflygar”

Barn. Ikkje le av den fuglen
som flaksar så hjelpelaus av stad.
Vinden har skilt han frå dei andre
som flyg over havet i ei jamn, tett rad.

Vinden valde ut denne eine
og kasta han ut av den usynlege lei
som fuglar av hans slag plar følge.
Han er ikkje lenger ein av dei.

Sin eigen veg må han finne,
eller – om han trøyttnar om litt –
gi tapt, la seg falle, gå under,
slik går det desse einsame titt.

Det mørknar vidt over havet.
Ei frostnatt kvesser sine jarn.
Ein fugl flyg einsam under stjerner.
Ikkje gråt for den fuglen, barn.

Un gran pentolone di pappa ci vuole
perché la tua fame si calmi.
Anche la culla ormai ti va stretta,
ti agiti e urli per venire in braccio.
Ma tu sei pesante e la notte è lunga
per chi culla un bimbo scambiato.

Tu non sei il mio bambino,
ma un bimbo che mi hanno lasciato.
Il mio era piccolo, bello, felice
e dolce, mi scaldava il petto.
Chiunque ti veda mi dice convinto
di tormentarti e picchiarti,
così che ti tornino a prendere e io
indietro riavrei il mio bambino.

Dormi grande e brutto bimbo scambiato
– ma non mi guardare così.
Non ti picchierò, puoi stare tranquillo
e nessuno ti porterà via.
Il mio bimbo è certo adorato da tutti,
mentre tu solo odio qui incontri,
per questo hai bisogno di tutto il mio amore.
– E ora forse ti stai addormentando ...

Da *Poesie scelte*

“Uccello solitario”

Bimbo, non ridere di quell’uccello
che annaspa in un volo scomposto.
Il vento l’ha spinto via dagli altri,
che volano in stormo compatto.

Il vento l’ha scelto, lui solo,
lo ha tolto al sentiero invisibile
che i suoi simili seguono insieme.
Lui non è più uno di loro.

La sua strada ora dovrà trovare,
o invece – se presto si stanca –
dovrà arrendersi, cadere, crollare
come spesso fanno i solitari.

Sul mare c’è un buio profondo.
Il gelo ora affila le lame.
Un uccello vola solo tra le stelle.
Per lui tu non piangere, bimbo.



5 - Esposizione di libri di Halldis More-Vesaas nel suo studio (2016).
Fotografia di Sara Culeddu. Archivio personale



6 - Midtbø in inverno.
Fotografo sconosciuto. Archivio di famiglia

Conversazione con Guri Vesaas

Sara Culeddu

Guri Vesaas, oggi in pensione ma ancora attiva operatrice culturale, ha dedicato la sua vita professionale alla cura e alla pubblicazione di libri per bambini e per ragazzi presso la casa editrice *Det Norske Samlaget*, specializzata in letteratura di lingua *nynorsk*. Figlia degli scrittori Tarjei Vesaas e Halldis Moren Vesaas, Guri si è gentilmente resa disponibile a conversare con me sulla vita e l'opera della madre, oltre ad avermi più volte calorosamente accolta e ospitata a Midtbø (Vinje), sua casa natale, centro pulsante della vita culturale del Telemark negli anni di Tarjei e Halldis e oggi visitabile da lettori appassionati e fortunati turisti di passaggio.

SC: Uno degli aggettivi più ricorrenti quando si parla di Halldis Moren è folkekjære ("amata dalla gente"). Chiaramente è soprattutto con la sua poesia che Halldis Moren è riuscita a entrare in contatto profondo con i suoi numerosissimi lettori, ma mi chiedo se possano aver avuto importanza anche altre modalità di comunicazione: non solo, dunque, la lettura individuale e personale, ma ad esempio le letture dal vivo, la partecipazione a programmi radio e televisivi e così via. È interessante interrogarsi su un tale esempio di successo nella comunicazione con il pubblico, oggi che anche i contatti con gli scrittori avvengono prevalentemente tramite internet e i social network. Come comunica Halldis Moren con i suoi lettori?

GV: Hai ragione a dire che era molto dotata nella comunicazione, cosa che, in un certo senso, ha a che vedere con l'insieme della sua personalità. Il fatto che abbia conquistato un posto speciale nella coscienza di molte persone è il risultato della sintesi di molti elementi. Sicuramente è cominciato tutto fin dal debutto [1929], perché quando uscirono le sue prime poesie – e aveva solo 22 anni – fu qualcosa di sensazionale: una donna così giovane che scriveva liberamente dell'amore, anche di quello fisico, e mandava un messaggio di libertà, di coraggio, di invito alla ribellione, il tutto comunicando vibrazioni estremamente positive. Fin dall'inizio le fu chiesto di leggere dal vivo in diverse circostanze, specialmente a Oslo, dove viveva. È possibile che abbia giocato un ruolo anche il fatto che al tempo sognasse di diventare attrice: da ragazza aveva avuto dei ruoli in rappresentazioni organizzate dai giovani dei circoli culturali della sua zona, che era molto vivace. Diciamo che queste esperienze le diedero la possibilità di imparare presto a comunicare con la gente comune. Dunque questo era il suo sogno: sarebbe diventata attrice oppure poetessa. La poesia le era molto vicina, in

quanto suo padre era poeta e l'aveva incoraggiata parecchio. Il fatto di parlare davanti alla gente e di tenere discorsi, diciamo che ce l'aveva nel sangue: prima dei più moderni mezzi di comunicazione era una prassi comune che la gente si incontrasse in ritrovi più o meno grandi in cui – tra le altre attività – si leggevano poesie. Anche quando lei e Tarjei si trasferirono qui a Vinje, chiedevano loro in continuazione di partecipare a riunioni di ogni genere e di leggere: a lei piaceva molto e inoltre aveva una bellissima voce, cosa che certamente aiutava. A parte questo, a contribuire al suo successo nel contatto con la gente ci sono i temi di cui scrive: man mano che cresceva e faceva nuove esperienze, Halldis scriveva delle diverse fasi della vita. Ne scriveva in modo allo stesso tempo semplice e profondo e queste poesie hanno spesso fatto breccia in chi le leggeva o le ascoltava recitare. Non solo non era comune che una donna scrivesse di gravidanza e maternità, ma lei lo faceva inserendo anche una buona dose di umorismo, un altro ingrediente fondamentale per entrare in contatto con il pubblico. Si può dire che in un certo senso Halldis si fece portavoce di tante donne che trovavano nella sua scrittura semplice un modo di riconoscersi: una scrittura diretta che è possibile capire in modo immediato anche quando viene letta ad alta voce. Le è stato chiesto molto spesso di leggere in radio. C'era un programma radiofonico chiamato *Ønskediktet* (La poesia desiderata) in cui per un'ora alla settimana gli ascoltatori potevano scrivere e chiedere che fosse letta una poesia: ecco, le poesie di mia madre sono rimaste in cima alla classifica per anni, non una in particolare ma molte e diverse. E le ha sempre lette lei, perché nessuno poteva farlo meglio. Questo programma, che è andato in onda dal 1962 al 2000, era molto popolare.

SC: *Nell'estate del 2016 un canale radiofonico ha organizzato un concorso nel quale gli ascoltatori potevano scegliere la migliore poesia norvegese di sempre all'interno di cinque "categorie". Tra le poesie d'amore ha vinto "Ord over grind" (Parole oltre il cancello): a quanto pare la poesia di Halldis Moren è ancora molto cara alla gente.*

GV: Sì. All'inizio una giuria di esperti ha selezionato cento poesie tra cui poter scegliere, poi un'altra giuria di lettori appassionati le ha ridotte a 25 e il grande pubblico ha potuto votare tra queste. Credo che ci siano molte altre poesie che avrebbero potuto essere candidate in quel ruolo. *Ord over grind*, poi, non fu nemmeno scritta come poesia d'amore, perché parla di un'amicizia, ma non importa. Anche a Halldis andava benissimo che fosse letta come poesia d'amore, benché l'avesse scritta per una cara amica, la poetessa finno-svedese Solveig von Schoultz¹. Era a lei che pensava, scrivendo.

¹ Solveig von Schoultz (1907-96) è una delle maggiori poetesse svedesi di Finlandia. Peraltro anche nella sua poesia l'albero, concreto e simbolico, assume un ruolo centrale.

SC: *Un aspetto interessante legato all'aggettivo "folkekjære" è che con la sua scrittura Halldis Moren riesce a compiere qualcosa di raro e difficile: avvicinare il grande pubblico alla poesia. È come se riuscisse ad annullare la distanza tra poesia e vita, a creare uno spazio di bellezza di cui tutti possono godere, immagini in cui tutti possono riconoscersi. Dietro alla costruzione stilistica, c'è nella sua scrittura un aspetto semplice e diretto, che è poi la sua forza, quasi come nella letteratura popolare, sei d'accordo? Alla luce di quanto detto finora sul suo rapporto con i lettori, mi chiedo: a chi parla Halldis Moren quando scrive? Chi è secondo te il suo lettore ideale?*

GV: Non riesco a pensare a un target di lettori in particolare. Di certo intendeva offrire un "racconto" autentico della propria esperienza, nella speranza che gli altri sentissero che era riuscita a trovare le parole per esprimere anche la loro. In questo senso, credo immaginasse che le donne avrebbero accolto la sua poesia in modo particolarmente favorevole, vista la molteplicità di temi femminili che solleva.

SC: *Dunque ha scritto per esprimere se stessa, ma per arrivare a tutti. Ha conquistato un pubblico di lettori specialmente femminile e norvegese, ma non solo: la sua poesia è riuscita infatti a raggiungere un pubblico internazionale. C'è un aspetto di particolare interesse che riguarda sia Halldis Moren che Tarjei, ovvero il fatto che siano riusciti a raggiungere un pubblico globale, partendo e scrivendo da una dimensione estremamente "locale", "marginale", "periferica", sia geograficamente che culturalmente e linguisticamente. Vivevano e scrivevano qui a Midtbo, nel cuore del Telemark, nel centro della Norvegia che però è de-centrato rispetto ai luoghi più vivi della cultura, la capitale e le grandi città. Da questa fattoria in mezzo ai boschi di abeti sono nati capolavori che hanno raggiunto tutto il mondo, scritti peraltro nella lingua minoritaria del paese, il nynorsk. C'è qualcosa di magico in questo processo. Hai mai pensato a quale concomitanza di eventi ha reso possibile tutto questo?*

GV: Dapprima vorrei sottolineare come sia stato prevalentemente Tarjei ad ottenere un grande successo internazionale, con i suoi romanzi tradotti in più di trenta lingue. La poesia di Halldis, invece, è stata accolta per lo più all'interno di antologie di lirica in diversi paesi europei, negli Stati Uniti e in Sudamerica, presentando l'autrice come una voce importante della poesia norvegese del Ventesimo secolo. Talvolta la sua diffusione fuori dai confini nazionali può essere legata al successo di Tarjei: qualcuno magari è venuto in contatto con i suoi romanzi e così è arrivato a scoprire anche Halldis e ha provato a introdurla, un po' come stai facendo tu in Italia. Ed è una cosa che apprezzo molto. Vorrei soffermarmi però sulla questione del trovarsi "fuori" dal centro della vita culturale: bisogna infatti dire che qui in Norvegia esistono centri culturali molto forti al di fuori di Oslo e non solo nelle città. Ogni anno, ad esempio, abbiamo

una serie di festival letterari e musicali sparsi per tutto il territorio nazionale, felice risultato di una politica culturale attenta alle realtà locali. Capita spesso che scrittori *nynorsk* provengano da piccole località in cui si coltiva una viva realtà culturale, ricca di tradizioni legate alla poesia popolare e alla musica. Essi emergono dunque da un ambiente “locale”, ma è molto comune che questi talenti, quando sentono il bisogno di uscire dal loro ambiente, non necessariamente si rivolgano a Oslo, che in fondo è solo la capitale della Norvegia, e tentino invece subito la via internazionale. Credo che sia un fenomeno molto tipico dei poeti cosiddetti “provinciali”, specialmente per coloro che non sono solo provinciali, ma sentono una vocazione universale. Un caso esemplare è quello di Olav H. Hauge, la cui poesia è stata tradotta in moltissime lingue². Egli era fortemente legato al suo paese nell’Hardanger eppure fin da subito orientato al panorama internazionale: leggeva poesia cinese (in inglese) e imparò da autodidatta il francese e il tedesco per leggerne la letteratura in lingua originale. Concordo con la teoria che vuole che coloro che nascono in un piccolo paese e non hanno contatti con la cosiddetta “grande vita culturale di Oslo” non pensino affatto alla capitale come a un centro: ovviamente ne rilevano l’importanza, ma non è necessariamente lì che vogliono “uscire”, bensì fuori, nel mondo. Ed è fuori che cercano i loro contatti.

SC: *È davvero un quadro interessante. Forse dall'estero si ha l'impressione che Oslo sia una capitale accentratrice di cultura, mentre in realtà la Norvegia presenta una geografia culturale più multicentrica.*

GV: Esatto, anche se ovviamente è a Oslo che si trova la maggior parte delle istituzioni culturali nazionali ed è un luogo pieno di risorse. Il fatto è che chi ci vive e ci lavora spesso dà l'impressione di sentirsi al centro del mondo, mentre da fuori è evidente come sia solo “uno” dei centri possibili e si ha lo slancio di cercare stimoli e ispirazioni più lontano. In più, accecato dai molteplici impulsi, chi vive e lavora a Oslo spesso non ha idea dei fermenti culturali che si muovono nella provincia, tende ad essere cieco sia rispetto a quel che gli gravita intorno in Norvegia sia, a volte, rispetto alla cultura internazionale. Uno dei più noti scrittori svedesi, Per Olov Enqvist, si è occupato di questo fenomeno [un esempio tra tutti: *Musikanternas uttåg* (1978), *La partenza dei musicanti* (1992)]. Ne ha scritto riguardo alla Svezia, osservando i grandi pensatori e scrittori che provengono dai paesini delle province più lontane da Stoccolma. È un pensiero che mi piace, e che forse vale dappertutto.

²Le poesie di Olav H. Hauge (1908-1994) sono state tradotte anche in italiano da Fulvio Ferrari. Cfr. Hauge 2008.

SC: *Rovesciando la prospettiva, è anche possibile che un lettore straniero si senta attratto proprio da una letteratura che racconta di piccoli luoghi lontani, così autentici e così diversi. Credo che nel successo di Tarjei Vesaas in Italia, ad esempio, l'elemento esotico abbia giocato un ruolo importante.*

GV: Certo. Lo stesso vale anche per la Francia, dove l'immagine di mio padre è stata "romanticizzata" e mediatori e traduttori hanno insistito molto sulle immagini della natura selvaggia, sullo stretto rapporto tra uomo e natura, a volte esasperando l'intenzione originale. La stessa cosa è capitata anche a Halldis, di cui per l'appunto è stata costruita una mitologia dai tratti romantici. In proposito, tornando a Halldis e alla dinamica del suo successo, credo che il fatto che scrivesse in *nynorsk* abbia giocato un ruolo determinante nella sua immagine di poetessa amata dalla gente: il *nynorsk* è una lingua ancora povera di stereotipi rispetto al *bokmål*, anche solo per il fatto di essere meno diffusa. Una parte delle sue poesie, semplici nella forma e nella scelta dei termini, forse sarebbero suonate più banali in *bokmål*. Credo che si debba tener conto dell'effetto che produceva il *nynorsk*: la gente ricordava meglio i suoi versi proprio per la forma vagamente estranea rispetto alla norma. Ancora oggi molti norvegesi nutrono una sorta di doppio pregiudizio nei confronti del *nynorsk*: da una parte lo definiscono in senso dispregiativo "la lingua dei contadini", dall'altra le stesse persone la considerano una lingua perfettamente adatta alla poesia (ma non ad altri usi). Noi parlanti *nynorsk* ovviamente siamo in disaccordo!

SC: *Una sorta di "effetto di esotismo" anche all'interno dei confini nazionali, dunque?*

GV: Sì. Inoltre il *nynorsk* sembra prestarsi meglio all'uso della rima, che a sua volta rende più facile la memorizzazione, perché molte parole sono più corte rispetto al *bokmål*. Quindi sia la lingua, che la forma, che la figura pubblica di mia madre e la sua personalità hanno contribuito nel complesso al consolidarsi della sua immagine e del suo successo. Al tempo, prima della televisione, era molto più frequente che si comunicasse di persona: mia madre era quasi sempre in viaggio, in giro a tenere conferenze sulla letteratura e a leggere poesie (sia le proprie che di altri poeti), era presente fisicamente di fronte ai suoi lettori fin nel più piccolo villaggio sperduto. Ho avuto conferma di questo suo rapporto speciale con i lettori quest'estate, quando abbiamo aperto per la prima volta Midbø alle visite. È arrivata gente da ogni angolo del paese e molti hanno condiviso i ricordi di quando l'hanno sentita leggere, di quanto sia stato indimenticabile vederla e ascoltarla.

SC: *Dunque non solo Halldis è riuscita a creare un rapporto quasi affettivo con il suo paese, ma anche a raggiungere lettori lontani da esso. Entrambi i tuoi*

genitori hanno viaggiato in Europa, ma Halldis ha anche lavorato attivamente come mediatrice culturale, soprattutto nel ruolo di traduttrice. Puoi dire qualcosa su questo aspetto del suo lavoro?

GV: Tutto è cominciato alla fine degli anni Cinquanta. Halldis era già nota e attiva in molti campi della vita culturale norvegese, conosceva perfettamente il francese ed era appassionata e curiosa: era una candidata perfetta per il ruolo di mediatrice. Fu Tormod Skagestad, il direttore di teatro che ha trasformato Det Norske Teatret in un'istituzione moderna, nonché in uno dei teatri di riferimento di Oslo, fu lui ad affidare ad Halldis l'incarico di tradurre la *Fedra* di Racine, la sua prima, eccezionale opera di traduzione. Fu un lavoro colossale, se pensiamo che è scritto in una forma rigida, in alessandrini, con un numero fisso di sillabe e di versi, rime maschili e rime femminili e innumerevoli altre complicazioni con cui Halldis ha amato cimentarsi. Nonostante avesse un talento per le rime, ci lavorò per almeno tre anni, con la soddisfazione di vedere quest'opera ottenere un enorme successo quando fu rappresentata nel 1960. Vinse almeno due grossi premi per la traduzione e fu una specie di debutto anche per Det Norske Teatret, che non aveva mai messo in scena i drammi della tradizione francese. Continuarono dunque a commissionarle una traduzione dopo l'altra: da Racine a Molière, da Edmon Rostand a Paul Claudel, ma va detto che traduceva anche dall'inglese, dal tedesco e dallo svedese, lavorando ad esempio su testi di William Shakespeare, di Bertold Brecht e di Astrid Lingren. È stato soprattutto Det Norske Teatret a farla lavorare intensamente per anni, un lavoro in cui Halldis utilizzava appieno le sue capacità poetiche. In questo senso credo che fosse una traduttrice ideale.

SC: Una domanda più personale: c'è una poesia o un'opera letteraria in prosa di Halldis Moren che secondo te ha un'importanza particolare e di cui vorresti suggerire la lettura?

GV: È un po' difficile rispondere. Per quanto riguarda la prosa, ci sono alcuni libri per bambini, che possono essere considerati un po' datati ma tuttavia interessanti. In particolare mi sentirei di suggerire il "libro per ragazzi" *Tidleg på våren* (1949; All'inizio della primavera). È un libro molto cauto, innocente, che tratta di una ragazzina, del suo percorso verso l'indipendenza e del rapporto con un padre che nello stesso tempo ama e contrasta. Nonostante possa sembrare datato – e forse anche proprio per percepire le trasformazioni consumatesi in questi decenni – credo che valga la pena leggerlo. Per quanto riguarda invece le poesie, ovviamente noi in famiglia le conosciamo fin troppo bene e sono quasi un po' logorate dall'uso. Se dovessi menzionarne qualcuna, ne sceglierei due dalla raccolta *I ein annan skog* (1955; In un altro bosco), dove si respirano atmosfere diverse e più ambigue rispetto alle sue prime raccolte. Credo che stesse attraversando un periodo difficile in quel momento: in questa

raccolta c'è molta più inquietudine e i componimenti sono di più difficile interpretazione. La sua poesia era stata sempre interpretata in modo diretto, scevro da ambiguità, mentre in questa raccolta ci sono pezzi più oscuri, di cui so per certo che era molto soddisfatta. La prima è "Einsamflygar" (Uccello solitario) e l'altra è "Voggesang for ein bytting" (Ninna nanna per un bimbo scambiato; entrambe qui tradotte). Molti lettori si sono interrogati su queste due poesie, discutendone i possibili significati. Di "Einsamflygar" abbiamo parlato insieme mio fratello Olav, sua figlia ed io proprio in questi giorni, mentre facevamo da guide qui a Midtbø, scoprendo piacevolmente di avere interpretazioni diverse della poesia³. L'altra è stata utilizzata in una rappresentazione teatrale un paio d'anni fa in un modo molto sensibile e intelligente. L'autrice del dramma è Olaug Nilssen, una tra le giovani scrittrici *nynorsk* che si sono distinte in questi ultimi anni nell'ambiente letterario norvegese. Madre di un bambino autistico, l'autrice ha scritto un dramma illuminante che parla dell'esperienza di crescere figli che non sono come gli altri, che sono difficili da capire e da aiutare, così come è difficile chiedere e ottenere aiuto dalle istituzioni e da un mondo che non comprende. Il dramma, il cui titolo *Stort og stygt* (2013; Grande e brutto) è una citazione dalla poesia di Halldis, è stato rappresentato in molte repliche a Det Norske Teatret. Nel corso del dramma l'autrice inserisce dunque la poesia "Voggesang for ein bytting", che interagisce meravigliosamente con la recitazione e assume un nuovo significato.

SC: L'infanzia a Midtbø e l'attività dei tuoi genitori hanno esercitato un'influenza sulle tue scelte lavorative? Si può dire che tu abbia ereditato una passione e una missione nell'ambito letterario e culturale?

GV: È chiaro che tutto quel che ho fatto nel mio lavoro è stato ispirato da loro. All'inizio mi disturbava che la gente si aspettasse che diventassi scrittrice anch'io. Per fortuna nessuno dei miei genitori ci ha mai spinti sulla strada della scrittura, anzi il fatto di non insistere in quella direzione era una specie di politica familiare. Ricordo che mia madre citava esempi negativi di scrittori che avevano spinto i figli sulla loro stessa strada, per poi vederli fallire. Chiaramente sono grata alla loro saggezza. Mio fratello, che è più grande di me, si è posto spesso in opposizione a loro e al mondo dei libri: non voleva leggere, gli interessavano i motori e le macchine, lasciò la scuola per il servizio militare, ma poi tornò presto sui suoi passi, rivolgendosi ai libri e riprendendo gli studi per diventare insegnante. Infine andò all'università a studiare letteratura e cominciò a lavorare in radio per un programma letterario. Io ero molto interessata alle lingue, in particolare amavo lo svedese, che da adolescente

³A questo indirizzo è possibile ascoltare la poesia "Einsamflygar" recitata da Halldis Moren Vesaas <https://www.youtube.com/watch?v=_ji0tPXQknI> (11/2016).

leggevo e traducevo per diletto, specialmente i libri per bambini. Non avevo le idee molto chiare all'università e scelsi di studiare solo lingue: francese, inglese e norvegese. Dopo quattro anni lasciai gli studi perché mi proposero un lavoro presso la casa editrice Det Norske Samlaget, specializzata in letteratura *nynorsk*. Negli anni universitari avevo già tradotto libri per bambini per loro, e a quanto pare avevo un grande talento per la correzione di bozze! Ero molto interessata al *nynorsk* e al suo futuro, perciò non potevo immaginare per me un lavoro più adatto e più importante. Certamente questa passione mi fu trasmessa dai miei genitori, senza che fu mai detto ad alta voce. Ora che ci penso, mia madre aveva un'amica che lavorava in casa editrice e che io ammiravo molto. Anche suo fratello per un periodo aveva lavorato nell'editoria. Forse una volta mi disse qualcosa del tipo: "Potresti fare un lavoro come quello di zio Sigmund!". Ma prima di riuscire a rifletterci sul serio mi arrivò l'offerta della grande casa editrice *nynorsk*, dove ho trascorso felicemente ben quarantuno anni!

Riferimenti bibliografici

- Andersen P.T. (2012 [2001]), *Norsk Litteraturhistorie* (Storia della letteratura norvegese), Oslo, Universitetsforlaget.
- Askeland Røthing Johanne (2010), *Til ungdommen: en bokhistorisk refleksjon rundt Halldis Moren Vesaas' roman*, Tidleg på våren, Masteroppgave i nordisk litteratur (Ai giovani: una riflessione in chiave di storia dell'editoria sul romanzo *All'inizio della primavera* di Halldis Moren Vesaas. Tesi di Laurea Magistrale in Letterature Nordiche), Universitetet i Oslo.
- Breivik I.L., Bråtveit Kari, Midtbø Anne-Marie, et al., redd. (1980), *Kvinner i nynorsk prosa* (Le donne nella prosa neonorvegese), Oslo, Det Norske Samlaget.
- Beyer Harald og Edvard (1996 [1970]), *Norsk Litteraturhistorie* (Storia della letteratura norvegese), Oslo, Aschehoug.
- Engelstad Irene, Øverland Janneken (1981), *Frihet til å skrive. Artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Løveid* (Libertà di scrivere. Articoli sulla letteratura femminile da Amalie Skram a Cecilie Løveid), Oslo, Pax.
- Engelstad Irene, Hareide Jorunn, Iversen Irene, et al., redd. (1989), *Norsk kvinnelitteraturhistorie, Bind 2, 1900-1945* (Storia della letteratura femminile in Norvegia, vol. II, 1900-1945), Oslo, Pax Forlag.
- redd. (1990), *Norsk kvinnelitteraturhistorie, Bind 3, 1940-1980* (Storia della letteratura femminile in Norvegia, vol. III, 1940-1980), Oslo, Pax Forlag.
- Enquist P.O. (1978), *Musikanternas uttåg*, Stockholm, Norstedt. Trad. it. di Fulvio Ferrari (1992), *La partenza dei musicanti*, Milano, Iperborea.
- Even-Zohar Itamar (1990), "Polisystem Theories", *Poetics Today* 11, 1-94.
- Fløgstad Kjartan (2012), "Eit sant mirakel" (Un vero miracolo), *Aftenposten*, 29. juni.
- Fyllingsnes Ottar (2012), "Vil ha nynorsk kulturrevolusjon" (Vogliamo una rivoluzione culturale neonorvegese), *Dag og Tid*, 4. mai.
- Grepstad Ottar (2005), *Nynorsk faktabok 2005* (Dati sul neonorvegese 2005), Hovdebygda, Nynorsk kultursentrum, <http://www.aasentunet.no/filestore/Ivar_Aasen-tunet/Sprk/Sprkfakta_pdf/NynorskfaktabokA4.pdf> (11/2016).

- (2012) *Draumen om målet. Tilstandsrapportar frå Norge og Noreg* (Il sogno sulla lingua. Rapporti sulla situazione in Norvegia), Oslo, Samlaget.
- Hageberg Otto (1989), “Fram mot eit eg” (In cerca di un io), in Irene Engelstad, Jorunn Hareide, Irene Iversen, *et al.* (redd.), 22-30.
- Iversen Irene (1989), “Det seierrige 20. aarhundrede” (Il vittorioso XX secolo), in Irene Engelstad, Jorunn Hareide, Irene Iversen, *et al.* (redd.), 7-21.
- Karlsen Ole (1996), “«kjøt av mitt kjøt og blod av mitt blod». Halldis Moren Vesaas i samtale med Ole Karlsen” («carne della mia carne e sangue del mio sangue». Halldis Moren Vesaas dialoga con Ole Karlsen), in Id. (red.), *Klarøygd, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas'forfatterskap* (Dagli occhi chiari e i tratti sereni. Sull'opera di Halldis Moren Vesaas), Oslo, Cappelen, 85-93.
- Kiran Hartvig, Skard Sigmund, Vesaas H.M. (1968), *Framande dikt frå fire tusen år* (Quattromila anni di poesia straniera), Oslo, Samlaget.
- Hauge Olav V. (2008), *La terra azzurra*, trad. it. e cura di Fulvio Ferrari, introduzione di Idar Stegane, testo originale a fronte, Milano, Crocetti.
- Lindkvist Yvonne (2015), “Det skandinaviska översättningsfältet – finns det?” (Il campo della traduzione scandinava – esiste?), *Språk och stil NF* 25, 69-87.
- Mæhle Leif (1996), “Lyrikaren Halldis Moren Vesaas – Innføring og oversyn” (La poetessa Halldis Moren Vesaas – Un'introduzione e una panoramica), in Ole Karlsen (red.), *Klarøygd, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas'forfatterskap* (Dagli occhi chiari e i tratti sereni. Sull'opera di Halldis Moren Vesaas), Oslo, Cappelen, 11-27.
- Nilssen Olaug (2013), *Stort og stygt. Om gleder og sorger i småbarnslive: Drama* (Grande e brutto. Sulle gioie e i dolori della vita con i bambini. Dramma teatrale), Oslo, Samlaget.
- Racine Jean (2015 [1677]), *Phèdre. Tragédie*, édition de Raymond Picard, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giuseppe Ungaretti (1963), *Fedra di Jean Racine*, Milano, Mondadori.
- Vesaas Moren Halldis (1929), *Harpe og Dolk* (Arpa e pugnale), Oslo, Aschehoug.
- (1935), *Du får gjera det du* (Devi farlo tu), Oslo, Aschehoug.
- (1936), *Lykkelege hender* (Mani felici), Oslo, Aschehoug.
- (1938), *Den grøne hatten* (Il cappello verde), Oslo, Aschehoug & Co.
- (1942), *Hildegunn*, Oslo, Aschehoug.
- (1949), *Tidleg på våren* (All'inizio della primavera), Oslo, Aschehoug.
- (1951), *Sven Moren og heimen hans* (Sven Moren e la sua casa), Oslo, Aschehoug.
- (1955), *I ein annan skog* (In un altro bosco), Oslo, Aschehoug.
- (1957), *Utvalde dikt* (Poesie scelte), Oslo, Aschehoug.
- (1967), *Sett og levd* (Visto e vissuto), Oslo, Aschehoug.
- (1974, 1976), *I Midtbøs bakkar* (Tra i colli di Midtbø), Oslo, Aschehoug.
- (1976), *Båten om dagen: minne frå eit samliv 1946-1970* (La barca nel giorno: ricordi di una vita insieme 1946-1970), Oslo, Aschehoug.
- (1987), *Så nær deg. Noveller* (Così vicino a te), Oslo, Aschehoug.
- (1995), *Livshus* (Casa di vita), Oslo, Aschehoug.
- (1998), *Livet verdt* (Ne vale la pena), Oslo, Aschehoug.
- (1999), *Å vere i livet. Halldis Moren Vesaas'beste* (Essere nella vita. Il meglio di Halldis Moren Vesaas), utval og forord ved Guri Vesaas, Oslo, Samlaget.
- (2007 [1974 e 1976]), *I Midtbøs bakkar. Minne frå eit samliv* (Tra i colli di Midtbø. Ricordi di una vita insieme), Oslo, Aschehoug.
- (2012 [1977]), *Dikt i samling* (Poesie raccolte), Oslo, Aschehoug.

Vesaas Olav (2007), *Å vera i livet. Ei bok om Halldis Moren Vesaas* (Essere nella vita. Un libro su Halldis Moren Vesaas), Oslo, Samlaget.

Sitografia

Halldis Moren Vesaas leser diktet "Einsamflygar" (Halldis Moren Vesaas legge la poesia "Uccello solitario"), <https://www.youtube.com/watch?v=_ji0tPXQknI> (11/2016).

Halldis Moren Vesaas leser og foreleser på Hamar lærerskole 20. februar 1990 (Halldis Moren Vesaas legge e tiene una lezione presso l'Istituto pedagogico di Hamar il 20 febbraio 1990), <<https://www.youtube.com/watch?v=wBo3RA3YJU0>> (11/2016).
Det Norske Teatret, <<http://www.detnorsketeatret.no/historia/>> (11/2016).

SITUAZIONI

Armenia nelle pieghe della memoria
e nel laboratorio delle idee

In ricordo di Gabriella Uluhogian

La doppia salvezza di Noemi Khardiashian

Antonia Arslan

Università degli Studi di Padova (<antars1@yahoo.com>)

Cupa, maestosa, terrificante si stagliava sull'orizzonte la mole immensa del massiccio del Dersim, mai veramente conquistato dagli Ottomani, abitato da gente fiera e indipendente che non aveva mai pagato una lira di tasse al Sultano. Abitato da armeni e curdi da tempi immemorabili, ogni gruppo di villaggi della grande montagna costituiva un clan e rispondeva soltanto a un capo. Musulmani un po' eretici, venivano considerati gli abitanti del Dersim: mescolavano con disinvoltura credenze cristiane e musulmane in un sincretismo tranquillo e poco aggressivo, attaccati alla loro montagna e poco curiosi d'altro.

In uno dei villaggi ai piedi del monte viveva l'armena Knar, una vedova con una figlia appena adolescente, Noemi, e un bambino di cinque anni. Simone, il marito, era un celebre suonatore di *duduk* conosciuto in tutta la grande montagna, ed era stato assassinato in una notte qualsiasi, aggredito da ignoti mentre si recava in un villaggio vicino per suonare a un matrimonio. Nulla aveva potuto sapere Knar delle circostanze della sua morte: lui venne ritrovato in un fosso a lato del sentiero, e il suo prezioso strumento, sparito. Ai gendarmi la morte di un poveraccio, per di più armeno, non interessava.

Inizio d'estate del 1915. Quando la notizia delle prime deportazioni di Erzerum e Diarbekir si diffuse come un maligno vento di morte, trasmesso da una bocca all'altra con sussurri atterriti, e raggiunse i villaggi del Dersim, Knar cominciò a spaventarsi. Aveva già pianto tutte le sue lacrime due anni prima, alla scomparsa del marito; perciò decise di agire, specialmente dopo che una notte bussò alla sua porta una donna straniera. A piedi nudi, portava due vestiti sovrapposti: dagli strappi e buchi della tela leggera del primo si vedeva la morbida lana del secondo, che a suo tempo doveva essere stato un bell'abito di stoffa pregiata a piccoli disegni kashmir. Si stringeva al petto un bambino macilento che gemeva piano, con gli occhi chiusi e un filo di bava che colava lungo il mento, e la seguiva una bambina che piangeva disperatamente.

Quando Knar si affacciò con cautela alla porta, la donna le spalancò in faccia due occhi abbagliati e come sorpresi di essere stata udita, e si accasciò sull'uscio, farfugliando parole senza senso (o così sembrava) che alla fine si aprirono in un grido disperato: "Sono qui, sono qui dietro di me, chiudi la porta, chiudila subito". Knar obbedì quasi senza riflettere, trascinò dentro la donna e la bambina, chiuse saldamente la porta e la sprangò affannosamente, tremando.

Ma nei minuti seguenti non arrivò nessuno, non si sentirono passi né grida; e allora lei corse a prendere una caraffa d'acqua, con un pezzo di pane e una coperta. Aiutata dalla giovane Noemi, si dedicò con impegno a ristorare e riscaldare la poveretta e i suoi figli. Ma per il bambino si accorse subito che non c'era più niente da fare, se non tenerlo abbracciato e accompagnarlo alla morte con tutto il calore possibile. Gli ossicini sporgevano in tutto il corpo, le piccole mani rugose si tenevano strette sul pancino rigonfio, e tremava. Non fu possibile dischiudergli i denti serrati, né interrompere il gemito leggero che gli usciva ininterrotto, come il mormorio di un'acqua sommersa. Knar e Noemi diedero pane e latte caldo alla madre estenuata e alla bambina, che subito si addormentarono abbracciate per terra in un angolo caldo della cucina. Per loro bastò la grande coperta. Poi si dedicarono a massaggiare con dita leggere e sussurri di ninnananna il piccolo morente, passandogli mani lievissime nei capelli arruffati, dicendogli le cose del cuore che lo accompagnassero nella lunga strada solitaria, come echi di giochi d'infanzia, voci d'acqua e sorrisi, pane caldo e stormire di fronde a primavera.

Così piano piano il gemito si placò in un respiro sempre più lento, finché le manine contratte si rilassarono in quelle delle due donne amorose, un grosso sospiro tranquillo gli uscì dalle labbra dischiuse, e prima di abbandonarsi per sempre aprì gli occhi come immobili laghi di smalto immersi ormai nella pace. Allora Knar chiuse piano la porta della cucina e si sedette sul letto grande insieme a Noemi e al piccolo Kevork. Voleva che anche lui, sebbene così piccolo, fosse ben sveglio e presente, voleva che i suoi figli fossero entrambi partecipi della grande decisione: aspettare, tenendosi bassi, cercando di non farsi notare, di cancellarsi dalla mente dei vicini turchi, oppure abbandonare per sempre il calore della casa del padre, l'orto fiorenti, i gelsomini, le rose, il pozzo antico e la vasca dell'abbeveratoio levigata dai secoli? E avviarsi verso un destino ignoto e pericoloso, piccola gente senza protezione, alla deriva in un universo sempre più oscuro?

“Andiamo via, *mayrig*, anche il figlio del ciabattino ieri ha sputato per terra davanti a me e mi ha gridato dietro che presto ci manderanno tutti all'inferno”, piagnucola Kevork, rivelando la pena che si è tenuta in petto per tante ore, perché non voleva spaventare la mamma, lui che è rimasto l'unico uomo di casa; ma Noemi, che ha tredici anni e un visetto in fiore, dice con aria riflessiva: “Non c'è altro da fare, *mayrig*. A meno che non proviamo a scappare sulla montagna, da quella famiglia curda dove nostro padre andava a suonare...”

Knar a queste parole si illumina. Certo, così non andrebbero lontano, e dopo passata la bufera forse potranno ritornare a casa, e intanto magari ogni tanto andare a darci un'occhiata. “Ma cosa facciamo con la donna e la bambina che dormono nell'altra stanza? Non si possono abbandonare, facciamo finta che siano parenti e andiamo insieme – riflette a voce alta – e intanto mettiamoci a dormire. Domani ci sarà tanto da fare”.

Ma non fanno in tempo a rannicchiarsi tutti e tre sotto la grande coperta matrimoniale che i bambini chiamano il prato di rose, quella ricamata a piccolo punto da una Knar appena fidanzata, che si sentono colpi alla porta, fortissimi, e grida. Un silenzio tombale riveste allora la casa, come un incantesimo, e qualcuno fuori grugnisce: “Labbiamo persa. Non dovevamo fermarci a finire quell'uomo. Qui non c'è nessuno, e fa troppo buio. Torniamo domani, forse troveremo qualche cosa, magari soldi nascosti. E la donna, che vada al diavolo. Ce ne sono tante altre.”

All'interno, tutti rabbriviscono: i tre che sono svegli nel buio e le due che dormono in cucina, che il terrore accompagna anche nel sonno. Per lo spioncino di fianco alla porta Kevork riesce a vederli: sono due, grandi e grossi, accovacciati sotto il grande noce, e ora russano vigorosamente. Dunque, bisogna andarsene subito, fare tutto in silenzio, quasi al buio; preparare qualcosa, cibo e vestiti, e prendere la capra, che ama Kevork e dà buon latte.

Così Knar accende una lampada, piano, stende per terra un grande lenzuolo, e vi ammuccia le sue povere cose. Poi dà ai suoi figli latte caldo, zucchero e cannella, e tanto pane. E quando si addormentano quieti, va allo stipo del suo corredo di sposa e tira fuori panni e lenzuola, nervosamente, finché dal fondo prende un pacchettino sigillato, e lo palpa. C'è tutto: ci sono dentro le monete (zecchini veneziani, dobloni spagnoli, alcune lire ottomane), le venti monete d'oro che il bisnonno aveva dato al nonno, il nonno a suo padre e suo padre a lei, “per i tempi bui”, e la collana d'oro della bisnonna con il grande pendente d'ametista a forma di cuore. Ma adesso i tempi bui sono davvero arrivati, anche in quell'angolo remoto dell'impero, anche per l'umile Knar e per i suoi figli.

Veste tutti con parecchi strati di indumenti, prende la sacca del pane ancora quasi piena, ci ficca dentro un vaso di biscotti e uno di miele, e poi va a svegliare la donna sconosciuta, piano, accarezzandole una guancia e parlandole all'orecchio. Ma lei è già all'erta, coi sensi tesi. Sa già che gli inseguitori sono arrivati - e che il suo piccolo è morto. Si alza in fretta, si strofina gli occhi con vigore, prende in collo la figlia tenendole una mano sulla bocca e si avvia docilmente dietro la piccola famiglia, trascinando la capra piuttosto riluttante e la coperta che Knar stava dimenticando in cucina.

Ma nella penombra, vicino alla porta, luccicano due lunghi pugnali incrociati. Sono quelli di Simone e di suo fratello, che è emigrato in America tanti anni prima: è scomparso laggiù, non hanno più avuto sue notizie. Allora la donna e Noemi si guardano. Hanno la stessa idea. Prima che Knar possa intervenire, afferrano i pugnali, aprono la porta, pianissimo, e a piedi nudi vanno verso il grande noce. E là, come due furie vendicatrici, nello stesso momento li immergono nel petto dei due uomini addormentati, spingendo disperatamente più a fondo che possono. Piangono, intanto, e gridano di orrore, ma non si fermano. Poi mollano i pugnali e corrono via. Non c'è più niente da fare, bisogna scappare ancora più in fretta, pensa Knar, ma non è

più necessario farlo in silenzio, e prova una specie di selvaggio orgoglio, come se in quel sangue anche Simone fosse stato vendicato.

Avvolgono allora il bambino morto in un lenzuolo immacolato e lo collocano sull'antico tappeto che copre tutto il pavimento della stanza centrale. Poi, svelti svelti, tutti insieme accatastano legna e accendono fuochi, finché la casa intera comincia a bruciare. Infine si mettono in marcia verso il villaggio curdo sulla montagna.

La storia poi andò per le sue vie. Knar e la donna misteriosa (che si chiamava Zabel ed era ancora molto bella) furono accolte con magnanimità, con i figli, dal capoclan del villaggio. Le stragi infuriavano in tutto l'impero, per gli armeni non c'era salvezza, e i loro uomini erano perduti per sempre. Così, sepolto ogni ricordo della vita precedente nell'anima profonda, si convertirono, si sposarono di nuovo, ebbero altri bambini. Kevork divenne il preferito del capo, che lo chiamava il suo leoncino, e sarà uno degli eroi del Dersim all'epoca delle stragi contro i curdi della montagna, nel 1937. Sposerà la figlia di Zabel, alla quale lo accomunavano i ricordi della sorte comune e una lingua segreta del cuore, l'armeno della loro infanzia.

Solo Noemi troverà il coraggio di fuggire, con l'aiuto della madre e delle ultime monete. Arriverà ad Aleppo, farà la lavandaia e la serva all'ospedale e metterà da parte ogni soldo, disperatamente e tenacemente, finché in un giorno qualsiasi del 1924 anche lei verrà registrata a Ellis Island, fra i tanti armeni decisi a fuggire in America, il più lontano possibile dagli orrori di quella tragedia infinita. E là ritroverà la sua lingua e il suo popolo, e infine perdonerà a se stessa la gioia feroce di quel coltello e di quel morto lontano, laggiù nel Paese Perduto.

Un *selfie* alla cultura armena del settimo secolo: l'“Autobiografia” di Anania Širakac'i

Alessandro Orengo

Università di Pisa (<alessandro.orengo@unipi.it>)

Abstract

Anania Širakac'i, a scientist (mathematician, cosmologist, astronomer, etc.) from the 7th century, is among the most original figures in Armenian literature. Anania Širakac'i, a scientist (mathematician, cosmologist, astronomer, etc.) from the 7th century, is among the most original figures in Armenian literature. His autobiography – a brief text dating back to the last phase of his scholarly activity – provides a description of contemporary Armenian culture, highlighting its many deficiencies. Furthermore, it details the efforts of a brilliant man – Anania himself – devoted to obtaining abroad (i.e. in the Byzantine world) the knowledge and resources that were not available in his home country, and to spreading them among his compatriots. This article includes a translation of the *Autobiography* as well as a linguistic, historical, and philological commentary on it.

Keywords: *Anania Širakac'i, Armenian literature, autobiography, Byzantine scholarship, mathematics*

Introduzione

Se dovessi fornire una rappresentazione visiva del contenuto della *Ink'nakensagrowt' iwn* (Autobiografia)¹ di Anania Širakac'i, penserei a collocare sullo sfondo, a simboleggiare la cultura armena, i resti di qualche monumento, forse quelli della cattedrale di Zowart'noc' (degli angeli vigilanti) che proprio nel secolo di Anania, il patriarca Nersēs faceva erigere, meritandosi così il titolo di *šinoł* (costruttore): sono questi resti che accolgono e congedano il viaggiatore che arriva e parte dall'aeroporto di Erevan. Al centro di questa mia immagine, poi, non potrebbe che stare lui, Anania, con un aspetto un po' più giovanile rispetto a quello della statua che lo rappresenta davanti al Matenadaran, l'istituto dei manoscritti di Erevan, o anche al centro della via

¹ Il titolo fornito dalle edizioni a stampa delle due redazioni di questo testo è *Vasn orpisowt' ean kenac' iwroc'* o *Vasn orpisowt' ean kenac' n*, che potremmo tradurre, molto letteralmente, “Sulla qualità della (sua) vita”. Noi preferiamo qui usare *Ink'nakensagrowt' iwn* (Autobiografia), che è il termine con cui questo testo è solitamente indicato.

che porta il suo nome, a Gyowmri, capoluogo della regione di cui era originario, lo Širak. Rispetto a queste rappresentazioni moderne, infine, l'Anania che io immagino dovrebbe avere uno sguardo assai meno pensoso o benevolo e assai più risentito e corrucciato, e presto scopriremo il perché.

1. *L'epoca di Anania Širakac'i*

Non sono note le date di nascita e di morte di Anania, e questo ha dato ovviamente il via alla formulazione di diverse ipotesi. Prudentemente, possiamo dire che la data di nascita andrà collocata agli inizi del VII secolo, secondo qualche studioso addirittura alla fine del precedente, e quella di morte durante gli anni Settanta od Ottanta di questo secolo stesso. Questo è un periodo denso di fatti significativi per gli Armeni: perduta ormai da tempo, dal 428, ogni forma di indipendenza, l'etnia si trova politicamente divisa fra Bizantini e Persiani, con un confine che spesso si muove in funzione delle guerre tra quelli combattute. Nel periodo che ci interessa, c'è un primo, grosso ampliamento del territorio armeno spettante ai Bizantini dopo il 591, quando il re dei re, Xusrō (arm. Xosrov) II, cacciato dal trono, lo riottiene con l'aiuto del basileus Maurizio e si sente in obbligo di ringraziarlo cedendogli, tra l'altro, buona parte dell'Armenia. Morto Maurizio, però, Xusrō, nel 611 recupera quanto a suo tempo ceduto: i precedenti confini verranno ristabiliti da Eraclio tra il 624 e il 629, ma alla fine si tornerà alla situazione originaria. Il settimo secolo è però anche e soprattutto quello della conquista araba, inizialmente non vista troppo male dagli Armeni, almeno a giudicare da quel che dicono i loro storici (al riguardo si vedano Mahé 1992, 131-140; Thomson 1986): dagli anni quaranta i nuovi conquistatori si presentano in Armenia, occupandone presto una parte, e garantendo una libertà di culto che precedentemente non era offerta né dai Bizantini, sempre più divisi dagli Armeni per ragioni dogmatiche, né dai Persiani, mazdei, e spesso tentati di convertire o di riportare alla loro religione questi Armeni, che erano pur sempre cristiani, quindi potenzialmente collusi col nemico bizantino.

2. *La produzione letteraria di Anania*

Se di Anania si sa relativamente poco, e questa nostra ignoranza è solo in parte supplita da quello che lui dice nel suo scritto autobiografico e in qualche raro riferimento che si trova nelle sue opere o in quelle di scrittori posteriori, a testimoniare la grandezza resta comunque un *corpus* di testi, a lui attribuiti dai manoscritti o assegnati dalla critica, da cui emerge una figura piuttosto particolare di studioso, con uno spiccato interesse per le discipline scientifiche, autore di scritti astronomici e calendariali, matematici, geografici, cronologici, ed anche teologici: peraltro è una figura del genere che già si delinea dalla "Autobiografia", come vedremo.

Questa produzione fa di Anania un autore piuttosto originale all'interno di una letteratura come quella armena, in cui, dall'invenzione della scrittura, approntata verso il 405, si sono succeduti testi di traduzione a testi originali, ma gli uni e gli altri normalmente relativi ad un ambito che possiamo etichettare genericamente come religioso o filosofico-teologico, pur senza dimenticare i diversi scritti di carattere storiografico, un modo, questo, per salvaguardare la memoria dell'etnos anche quando la sua indipendenza politica è andata perduta e la stessa autonomia sul piano religioso è minacciata.

Anche l'insegnamento “superiore”, che probabilmente comincia a prendere forma nel VI secolo, mira dapprima a ricoprire le discipline del trivio, grammatica, retorica e dialettica. Anania è il primo, e per parecchio tempo sarà l'unico, a volgersi al quadrivio, forse all'interno di un progetto di sistemazione piuttosto ampio, mirante a fornire trattazioni, originali o di traduzione, tanto degli aspetti teorici quanto di quelli applicati delle scienze che in esso rientrano. L'autore avrebbe raccolto questi scritti in un'opera di ampio respiro, intitolata *K^cnnikon* (Mahé 1987), forse un adattamento o una corruzione del greco *χρονικόν*, probabilmente su influsso dell'armeno *kⁿnem* (indago). Questo testo, di ampia estensione e di difficile riproduzione, dati gli argomenti in esso trattati, dovette essere presto smembrato e riassunto, anche se con tutta probabilità per un certo tempo continuarono a circolare versioni integrali: di una di queste sembra parlare Grigor Magistros (ca. 990-ca. 1058), che ne chiede una copia al possessore, Petros Getadarj².

Come accenneremo fra poco, lo scritto autobiografico di Anania costituiva forse una sorta di introduzione al *K^cnnikon*.

3. L'“Autobiografia”: introduzione

L'“Autobiografia” ci è giunta in due redazioni, una più lunga, di cui forniremo in seguito traduzione e commento, ed una più breve, che si presenta sostanzialmente come una versione ridotta della precedente, o piuttosto del testo originario. Rispetto alla redazione lunga, che ci fornisce l'elemento di confronto, la breve presenta alcune parti compendiate ed altre espresse in un linguaggio più chiaro, e può quindi a buon diritto essere considerata come un rifacimento della lunga. Ciò non toglie che in alcuni casi essa presenti o possa presentare (si può discutere caso per caso) lezioni utili per la ricostruzione, appunto, del testo originario, come vedremo in seguito. D'altra parte, bisogna dire che questa situazione di duplicazione (o moltiplicazione) delle redazioni di un testo, non costituisce un fatto isolato nell'ambito della

² Si veda la lettera 2 ed. Kostaneanc' = 21 ed. Mowradyan, il cui testo è pubblicato in *Matenagirk' Hayoc'* (d'ora in avanti M.H.), vol. XVI (2012, 267-272). Traduzione parziale in Mahé 1987, 197-199.

letteratura armena: per limitarci agli scritti di Anania, ricordiamo che la sua *Ašxarhač'oyc'* (Geografia) ci è pervenuta in due redazioni³, mentre il suo testo cosmografico, tradizionalmente noto col titolo di *Tiezeragitow'iun* (Cosmografia), secondo quanto afferma l'editore (Abrahamyan 1940, XIV) ci è giunto in ben tre redazioni⁴. Questo si può naturalmente spiegare per un testo scientifico destinato all'insegnamento, per il quale esigenze didattiche diverse possono causare un progressivo rimodellamento; la cosa però si spiega meno bene per un'autobiografia, cioè per un testo tutto sommato narrativo, a meno che non si voglia supporre, come dicevamo, che essa facesse parte del *K'nnikon*, ne costituisse anzi l'introduzione, e quindi potesse essere anch'essa soggetta ad alterazioni, come le altre parti di questo testo. Credo che un tale argomento meriterebbe una attenta meditazione, che tuttavia in questa sede non siamo in grado di fare.

3.1 *Contenuto dell'“Autobiografia”*

Torniamo ora all'“Autobiografia”. In essa l'Autore sostanzialmente racconta di come, non trovando in Armenia né maestri né libri per imparare la filosofia, si sia visto costretto ad andare all'estero e, dopo un breve vagare, abbia finalmente trovato a Trebisonda il maestro che cercava nella persona di un tal *Tiwk'ikos* (Tichico, se si vuole), uomo di estrema dottrina e conoscitore della lingua armena, cosa che non guasta. Anania resta presso di lui per diversi anni, fino a quando, terminata la sua formazione, decide di tornare in patria. A questo punto, nel racconto, l'Autore inserisce, biografia nella biografia, la storia del suo maestro. Questo fatto merita un momento di attenzione: se un'autobiografia si definisce in prima istanza per l'identità

³ Sulla questione si veda l'introduzione di Hewsens 1992.

⁴ Secondo l'editore, il testo sarebbe stato trasmesso da manoscritti del Matenadaran di Erevan e di Venezia (san Lazzaro): la redazione lunga sarebbe stata tramandata da M2180 (del 1644), M2762 (del XVIII secolo) ed M1973 (del 1342); quella intermedia sarebbe rappresentata dal testo edito in Patkanean (1877), sulla base di materiale proveniente da san Lazzaro; infine quella breve sarebbe contenuta nel manoscritto M1979 (del XIV secolo). Tra i manoscritti di san Lazzaro, V907 (del 1683 per la parte cui qui ci riferiamo) e V1217 (del 1732) potrebbero contenere un testo analogo a quello trasmesso a Patkanean, mentre V1721 (del 1736) sembra contenere solo un breve estratto, senza che, dalla scarsa notizia del catalogo dei manoscritti, sia possibile stabilire a quale redazione esso appartenga. Desumiamo questi dati da Čemčemean VI (1996, 161-162); VII (1996, 113-114); VIII (1998, 858). Per le sigle anteposte ai numeri dei manoscritti, che noi cercheremo sempre di esplicitare, almeno alla loro prima occorrenza, si veda Coulié (2014, 50-64). A quanto risulta, il testo è sempre stato trasmesso privo di titolo, e talvolta è stato indicato come *Ar xostac'ealsn* “A quelli ai quali abbiamo promesso [scil. di comporre quest'opera]”, che a dire il vero si addice solo al capitolo introduttivo del testo stesso. *Tiezeragitow'iun* (ossia “Cosmografia”) è il titolo proposto da Ašot Abrahamyan nella sua edizione del 1940.

fra autore, narratore e protagonista (Lejeune 1996, 7-46), questa identità qui viene a mancare. Facendo un piccolo passo in avanti, si può anche notare che, nella redazione breve, la biografia di Tiwkc'ikos è messa alla prima persona, è lui che racconta di sé. Se questa fosse stata anche la situazione del testo originariamente redatto da Anania, saremmo di fronte a due autobiografie, una incastonata nell'altra, ma, come vedremo a suo tempo, c'è qualche ragione per pensare che l'uso della prima persona nella biografia di Tiwkc'ikos sia dovuto alla penna del rifacitore. Come che sia, esaurita questa parte, Anania riprende a parlare di sé e ci racconta del suo ritorno in patria, della scuola che apre, dei discepoli che presto, troppo presto, si staccano da lui, aprono a loro volta centri di insegnamento ed anzi lo calunniano, tacciandolo di ignoranza. E lui si difende. Di qui l'immagine di un Anania niente affatto sereno o bonario, cui abbiamo accennato all'inizio del presente lavoro.

Questo in breve il contenuto del testo, che qui proponiamo come documento, di parte, ma forse poi neppure tanto, circa la situazione culturale dell'Armenia del VII secolo, riservandoci di produrre in altra sede uno studio filologicamente e storicamente più puntuale.

Un paio di cose possiamo tuttavia notare fin da ora. Intanto, segnaliamo che l'andare a formarsi all'estero non era certo una novità per gli Armeni. Solo per fare un esempio, uno storico del V secolo, Łazar P^carpec'i, considera una delle cause che spingono gli Armeni a dotarsi di un alfabeto proprio il fatto di evitare ai giovani lunghi e dispendiosi viaggi di formazione in terra straniera⁵. Evidentemente la nascita di una letteratura armena aveva solo in parte ovviato al problema.

Anche il fatto che Anania se la prenda con chi lo ha denigrato, forse per chiarire la propria posizione davanti ai Kamsarakan, i signori del suo Širak, con i quali secondo alcuni studiosi era imparentato, sembra avere un precedente nella lettera che Łazar P^carpec'i, testé menzionato, invia al suo protettore, anche lui per giustificare il suo comportamento e respingere le accuse degli avversari⁶. Questo in una letteratura come quella armena dei primi secoli, in cui, a differenza del mondo greco, pagano o cristiano⁷, non troviamo veri e propri scritti autobiografici, e le informazioni sulla persona dell'autore si trovano, quando si trovano, parcamente sparse nel suo stesso testo.

⁵ Il passo si trova in *Patmowt' iwn Hayoc'* (Storia degli Armeni), vol. I, 10. Per il testo armeno si veda M.H., vol. II (2003, 2212), per una traduzione inglese si veda Thomson 1991, 47-48.

⁶ Per il testo armeno della *T'owlk'* (Lettera) si veda M.H., vol. II (2003, 2377-2394). Per una traduzione inglese si veda Thomson 1991, 247-266.

⁷ Per l'autobiografia nel mondo antico e medievale si veda Gasparini 2013.

3.2 Edizioni, traduzioni e manoscritti dell'“Autobiografia”

Come abbiamo detto, l'“Autobiografia” ci è giunta in due redazioni⁸.

La lunga è stata edita sulla base del testo riportato in due manoscritti, uno del Matenadaran di Erevan, M699 (del XVI secolo) e l'altro della biblioteca dei mechtaristi di Vienna, W30 (del XIX secolo). Quest'ultimo testo si trova in Tašean (1895, 174-176), ossia nel primo volume del catalogo dei manoscritti di tale biblioteca, mentre Abrahamyan (1944, 206-209) ha curato la sua edizione sulla base di M699, ed ovviamente del testo di Tašean. Più tardi Mat'evosyan (1988, 18-20), in una raccolta di colofoni di manoscritti armeni, ha ripubblicato il testo riveduto di M699 ed infine in M.H., vol. IV (2005, 593-595) è stato riprodotto quello già edito da Abrahamyan. La redazione lunga dell'“Autobiografia” è stata tradotta in armeno moderno orientale da A. Abrahamyan e G. Petrosyan (1979, 25-29), in francese da H. Berbérian (1964, 191-194) e poi da J.P. Mahé (1998, 1142-1143), in inglese da T. Greenwood (2011, 138-142).

La redazione breve è stata pubblicata da Patkanean (1877, 1-4), in un volumetto contenente l'edizione di alcuni testi di Anania⁹ e poi da Ališan (1901, 232-233), all'interno di un'opera storico-letteraria: lavorando entrambi, con tutta probabilità, su materiale conservato a san Lazzaro (Patkanean dichiara la cosa nell'introduzione al suo libretto, ed Ališan viveva in quel convento), è possibile che abbiano utilizzato V915 (del XVII secolo) o V1248 (che nella parte che contiene l'“Autobiografia” è datato al XVI secolo, per motivi paleografici)¹⁰. Tuttavia fra i testi delle due edizioni a stampa non c'è una esatta corrispondenza: Ališan presenta diverse lezioni “divergenti” rispetto all'altro testo, e se esse possono in parte spiegarsi come interventi dell'editore, in alcuni casi curiosamente coincidono con le lezioni della redazione lunga, sia che Ališan stesso abbia contaminato il testo che trovava in manoscritti diversi (più oltre vedremo che esiste almeno un manoscritto di san Lazzaro che contiene la redazione lunga), sia che il manoscritto da cui dipendeva contenesse esso stesso tale contaminazione¹¹. Non pare invece probabile che egli abbia tenuto presente Tašean (1895), da cui diverge significativamente. Ecco dunque un altro argomento da riprendere in un futuro lavoro, ed avendo più materiale a disposizione.

⁸ In Anasyan (1959, 734-735) sono erroneamente invertiti i dati relativi ai manoscritti e alle edizioni delle due redazioni. Lo stesso errore si trova nella nota bibliografica in calce all'introduzione ai testi di Anania in M.H., vol. IV (2005, 591), firmata da G. Tēr Vardanean.

⁹ Questo testo è riprodotto in M.H., vol. IV, 2005, 596-597.

¹⁰ Per questi due manoscritti si veda Čemčemean VI, 1996, 203-208, specialmente 206; VII, 1996, 283-290, specialmente 287.

¹¹ Per quanto poco possa valere una simile prova, notiamo comunque che, a giudicare dalle poche righe di chiusura del testo riportate dal Čemčemean, l'edizione di Ališan non sembra riprendere né V915, né V1248.

La prima, seppur parziale, traduzione della redazione breve, fatta in armeno orientale e firmata con lo pseudonimo di Grič^c (1877, 322-325), è apparsa sulla rivista *P'orj*, stampata a Tbilisi, all'interno di una recensione dell'edizione di Patkanean (1877). Questo testo è stato poi parzialmente tradotto in russo dallo stesso Patkanean, che, scrivendo in questa lingua, si firma Patkanov' (1877, XVIII-XX), quindi in inglese da Conybeare (1897, 572-574), ed in tedesco da Markwart (1929, 436-441).

Oltre ai manoscritti sopra indicati, il testo di Anania si trova in un manoscritto della British Library, già British Museum, LOB136 (= Or. 6471, copiato nel 1610/1611) per cui si veda Conybeare (1913, 327). Per quel che si può dire dagli estratti da lui pubblicati, il testo in questione sembra essere quello della redazione lunga dell'“Autobiografia”, nonostante che Conybeare lo identifichi con quello pubblicato da Patkanean.

Il testo della redazione lunga si trova probabilmente anche in V696, del XVIII secolo, per cui si veda Čemčemean IV (1993, 1066). Una redazione dell'“Autobiografia” si trova inoltre in M511 (del XVIII secolo) ed in M2768 (del 1818): nel primo caso, sulla base del ridottissimo estratto che si legge in Egeanean, Zeyt'ownean, Ant'abean, *et al.* (2004, 1059-1060), potremmo pensare che si tratti della lunga, mentre la limitatissima notizia del secondo in Egeanyan, Zeyt'ownyan, Ant'abyan (1965, 871-872) non permette di avanzare nessuna congettura.

Infine, altri due manoscritti sembrano aver contenuto il testo della redazione lunga, almeno a giudicare dai sempre scarni estratti forniti dai curatori dei cataloghi: si tratta di un manoscritto di Galata (Costantinopoli), ITT254¹², per cui Kiwlēsērean (1961, 1199) non propone alcuna datazione, e di uno di Armaš (Turchia nord-occidentale), ARM40, del XVII-XVIII secolo, per cui si veda T'ōp'čean (1962, 127), quest'ultimo attualmente disperso e probabilmente distrutto.

3.3 La lingua dell'“Autobiografia”

Non è questa la sede per trattare diffusamente della lingua e dello stile dell'autore in questo testo, ma ci pare comunque opportuno fare un breve cenno a qualche aspetto del lessico da lui qui usato. Tralasciamo una serie di forme che potrebbero dipendere da errori inseritisi nella tradizione manoscritta o, al limite, da refusi di stampa presenti nelle più antiche edizioni e quindi tramandati: la nostra attenzione qui si limiterà a due soli usi lessicali, particolari, ma non isolati all'interno dell'armeno, e, cosa ancor più importante, ripetuti da Anania in questo suo scritto.

¹² Il manoscritto si trovava originariamente presso la Biblioteca nazionale armena: ora rientra in quella parte di manoscritti che sono stati trasferiti presso il Patriarcato armeno di Istanbul: si veda Coulie 1992, 92-93.

Il primo aspetto lessicale su cui vogliamo soffermarci è l'uso di "bawandakem" (§ 1; comprendo, metto insieme) e "bawandakowt^ciwn" (§ 9; il comprendere, il mettere insieme) invece dei più frequenti *bovandakem* e *bovandakowt^ciwn*¹³: si tratta di derivati (un verbo denominale ed un astratto) da *bawandak*/*bovandak* (tutto quanto, tutto intero), un prestito dal medio-iranico, il cui vocalismo della sillaba iniziale, /a/ oppure /o/, non è peraltro sicuro e viene dato in maniera diversa dai vari lessici e glossari che abbiamo consultato. Riservando ad altro momento uno studio sulla questione, notiamo soltanto che, nei passi paralleli della redazione breve del testo di Anania (§§ 1, 11), il rielaboratore ha sempre preferito le forme con <o>.

Altro uso lessicale che vorremmo qui segnalare è l'utilizzo del verbo *arⁿem*, lett. "fare", anzi, per l'esattezza del participio passato "arareal", nel senso di "dimorare, stare". Questo uso, relativamente raro in armeno, si trova cinque volte nella redazione lunga (§§ 9, 20, 24, 30, 32), ma in tre casi è corretto dal rifacitore della breve (§§ 28, 34, 37), nel quarto (§ 10, corrispondente al § 9 della redazione lunga) il testo della breve è corrotto, ed infine nel quinto caso, corrispondente al § 30 della redazione lunga, il testo della breve è diverso.

4. Il testo dell'"Autobiografia"

A questo punto è giunto il momento di dare la parola ad Anania e di presentare la traduzione della redazione lunga della sua autobiografia, seguita da alcune note. Facciamo riferimento al testo edito in M.H., vol. IV (2005), di cui però non manteniamo la suddivisione in paragrafi, dato che in più di un caso ci sembra che essa spezzi la frase e quindi necessiti di una revisione. Come abbiamo fatto finora, indicheremo i paragrafi solo quando faremo riferimento al testo armeno sia della redazione lunga che della breve, in modo da agevolare il lavoro a chi volesse controllare quanto andiamo dicendo, sull'edizione da noi utilizzata il cui testo riproduciamo in appendice. Anche nel citare parole o frasi nell'originale, ci limitiamo a riprodurle nella forma che si trova nell'edizione di riferimento, senza quegli adattamenti ortografici che riteniamo sarebbero necessari per un testo armeno del VII secolo.

4.1 L'"Autobiografia" di Anania Širakacⁱ

Di Anania Širakacⁱ, il maestro tre volte beato, sulla qualità della sua vita.

Io, Anania Širakacⁱ, del villaggio di Aneank^c (1), che ho completamente abbracciato le lettere (2) della nostra nazione armena e sono divenuto esperto negli scritti biblici: giorno dopo giorno illuminavo gli occhi della mia

¹³ In questi lessemi l'alternanza <w>~<v> è puramente grafica.

mente, secondo la parola del salmista (3). Ed in ogni cosa ascoltavo i beati discorsi dei saggi e di coloro che sono alla ricerca del sapere, come è stato ordinato da Salomone: “Ricevi la sapienza” (Proverbi IV, 5, 7), ed inoltre “Impedisci l'ignoranza, chiamando tenebra chi la genera”, e “Tu hai rifiutato la sapienza, ed io rifiuterò te” (Osea IV, 6). Ed io, spaventato da queste minacce, volli giungere alla beatitudine, desiderai andare alla sapienza dei filosofi. Sentendo molto il bisogno della disciplina (4) del calcolo, pensai che non si fa nulla senza i numeri, ritenendola la madre di ogni sapere. E dato che nel nostro paese, in Armenia, non si trovava nessuno che conoscesse la filosofia, e neppure si trovavano, da nessuna parte, libri relativi alle discipline [del sapere], io allora mi diressi verso il paese dei Greci. E giunto a Teodosiopoli (5), vi trovai un uomo intelligente (6), ed esperto degli scritti ecclesiastici, che si chiamava Eliazaros. Egli mi raccontò che c'era un matematico nel distretto dell'Armenia Quarta (7), di nome Kristosatowr. E quando vi andai, trovai la persona di cui quello mi aveva parlato. E dopo aver dimorato per sei mesi presso di lui, mi accorsi che non possedeva pienamente la disciplina (8). Quindi mi accinsi ad andare a Costantinopoli (9) e mi imbattei in alcuni miei conoscenti che venivano di là e mi dissero: “Perché hai progettato un viaggio così lungo? Non c'è forse Tiwč'ikos, il maestro di Bisanzio (10) presso di noi, sulla costa del Ponto, nella città che si chiama Trebisonda, un uomo pieno di sapere, che conosce le lettere e la lingua armene ed è celebre presso i re?”. Ed avendo io chiesto loro: “Dove sapete ciò?”, essi mi dissero: “Spesso, percorrendo questa strada, abbiamo visto molti andare da lui, provenendo dai luoghi più disparati, per il suo notevole sapere. Ed anche ora, viaggiando per mare, ci è stato compagno Pč'ilakč'r (11), diacono del patriarca di Costantinopoli, che conduceva da lui molti giovani, perché li istruisse. Noi, giunti a Sinope, ci siamo imbattuti in alcuni nostri compagni e, separatici da Pč'ilakč'r, abbiamo proseguito per via di terra. Ma se procederai velocemente, lo potrai trovare là”. Sentito questo, col cuore pieno di gioia, glorificai la provvidenza divina, che subito realizza il desiderio dei suoi servi, come anche dicono: “Chiedete e troverete” (Matteo VII, 7; Luca XI, 9). E giunto [a Trebisonda], lo [*scil.* Tiwč'ikos] trovai nella chiesa di sant'Eugenio (12), e gli raccontai il motivo della mia venuta. Ed egli mi accolse con gioia e disse: “Rendo lode a Dio, che ha mandato te a cercare il sapere, per portare questa disciplina nella contrada di San Gregorio. E sono tanto più contento che questo paese si istruisca grazie a me perché, nel tempo della mia giovinezza, per molti anni risiedetti nella terra degli Armeni, standovi bene, e godo che il sapere vi giunga, dato che allora vi regnava l'ignoranza”. E Dio mi dette grazia davanti a quest'uomo (13). Ed egli mi amò come fossi suo figlio e si prese cura di me in ogni suo pensiero (14), a tal punto da suscitare verso di me l'invidia di tutti i miei compagni di studio, quelli che venivano dalla corte imperiale. Ed essendo rimasto presso di lui per otto anni, imparai compiutamente la disciplina della matematica. Appresi inoltre un po' delle altre scienze e divenni

esperto di molti scritti, che non si trovano tradotti nella nostra lingua (15), dato che presso di lui si trovava ogni libro, scritti essoterici ed esoterici, non cristiani, scientifici, storici, medici e cronologici. Ma perché nominarli uno ad uno, dato che non c'era libro che non si trovasse presso di lui? Ed era così abile nel tradurre, per dono dello Spirito Santo, che, quando voleva tradurre libri scritti in greco, non si interrompeva, come fanno gli altri traduttori, ma leggeva (16) in armeno, come se il libro fosse scritto in questa lingua. Ma voglio che non restiate ignari dell'eccellenza di questo uomo dottissimo, ma, con il mio racconto, vi farò sapere perché conosceva la nostra lingua (17) e come si istruì in tali discipline. Egli è originario della regione del Ponto, della città di Trebisonda e da giovane prestò servizio presso Giovanni (18), generale dell'imperatore Tiberio, che era di stanza in Armenia e vi restò molti anni, fino al tempo dell'imperatore Maurizio. Ed egli apprese la nostra lingua e le nostre lettere. Poi però, quando l'esercito persiano assalì quello greco, nei pressi di Antiochia, accadde che lui, ferito in battaglia, fuggisse e si rifugiasse in Antiochia, mentre tutti i suoi beni furono presi come bottino [dal nemico]. Trascorse molti giorni malato, avendo anche il cruccio per la perdita dei beni, e [alla fine] chiese a Dio di guarire dalle ferite e promise in voto così: "Se mi concederai una vita sana, non accumulerò tesori passeggeri, ma andrò dietro al tesoro della sapienza, come dice la parola del Saggio: 'Accogliete l'ammaestramento e non l'argento, la sapienza piuttosto che l'oro fino' (Proverbi VIII, 10)". E Dio gli concesse quanto chiedeva. Guarito, andò nella santa città di Gerusalemme, ed essendovi rimasto un mese, passò ad Alessandria, dove rimase per tre anni a studiare. Quindi andò a Roma e vi rimase per un anno, poi andò a Costantinopoli, e vi trovò un uomo eccellente, che era maestro dei filosofi della città (19), e rimase presso di lui, a studiare, per molto tempo (20) e quindi tornò in patria con una perfetta formazione (21). Benché il patriarca ed i notabili della città lo pregassero con insistenza di non andarsene [da Costantinopoli], egli non ubbidì loro, avendo desiderio del suo paese, come sta scritto. E giuntovi, praticò una vita di rettitudine. Tuttavia, dopo alcuni anni morì il suo maestro [di Costantinopoli]. E non trovandosi nessuno che, fra i suoi discepoli, fosse uguale a lui e potesse subentrargli, mandarono suppliche a Tiwk'ikos, che molto desideravano, perché egli venisse e prendesse il posto di quello. A queste si aggiunse l'ordine dell'imperatore. Egli però non accettò, dicendo: "Ho fatto voto al re dei celesti di non allontanarmi da questo luogo". Quindi [i discepoli] andavano a studiare da lui, venendo da Costantinopoli (22). Ma io penso che la provvidenza di Dio avesse preparato tutto questo, perché il sapere si potesse diffondere fra di noi. E dunque io, il più umile d'Armenia, ho appreso da lui questa notevole disciplina, che è cara ai re, e l'ho portata nel nostro paese, senza che nessuno mi aiutasse, solo grazie agli sforzi della mia persona e con l'aiuto delle preghiere di san Gregorio, benché nessuno [mi] fosse grato e

lodasse la mia fatica: infatti la nostra nazione non ama il sapere e le scienze, ma è costituita da pigri e da gente che si stufa facilmente. In effetti, quando io tornai, molti corsero da me per imparare e, essendosi istruiti un poco, mi lasciarono e se ne andarono, senza aspettare di completare [la conoscenza] della disciplina, ritenendo sufficiente per il loro modo di vita quel poco che avevano ottenuto. E dopo essersi un po' allontanati da me, cominciarono ad insegnare quello che non sapevano, e a proclamarsi maestri, titolo che non avevano raggiunto. Falsi e vanagloriosi, mostrano di avere un'apparenza di conoscenza e chiedono di essere chiamati “rabbi” dagli altri (23). Inoltre muovevano contro di me accuse di ignoranza, loro che erano stati da me istruiti: che se avessi avuto la stessa loro malvagità, non avrei aperto la bocca per insegnare a nessuno di loro, dato che evidentemente erano degli ingrati. Ma poiché io ho in mente la parola del Signore, che dice: “Mia è la vendetta e io darò la retribuzione” (Romani XII, 19; Ebrei X, 30), ed inoltre “Mettilo questo mio oro dai banchieri, e quando io tornerò, lo reclamerò con gli interessi” (cfr. Matteo XXV, 27; Luca XIX, 23) dunque io non ho allontanato nessuno che volesse imparare, né lo farò in futuro. Ma questo [insegnamento] imperituro lascio a voi, o maestri (24), che dopo di me verrete in questo paese, a voi amanti dello studio e desiderosi del sapere e delle scienze. Ed a Cristo, che dona gratuitamente, gloria, onore e potenza, ora e sempre, nei secoli dei secoli, amen.

4.2 *Commento*

(1) “**Aneank**”. A questa forma viene talvolta preferita la variante ortografica *Anēank*. La redazione lunga (§ 1) ha “del villaggio di Anania” (“*yananiay geļjē*”), la breve omette il riferimento al luogo natale. La lezione della lunga ha fatto sì che in qualche repertorio (p. es. Hakobyan, Melik-Baxšyan, Barselyan 1986, 247) risulti registrato un villaggio di nome Anania, anche se poi si scopre che il dato è evinto, circolarmente, dal passo dell’“Autobiografia” che stiamo commentando.

C'è però un'altra via per determinare il nome del probabile luogo natale del nostro autore. In un manoscritto del Matenadaran di Erevan, M4066, copiato nel 1283, si trova riprodotto un memoriale, che chiaramente il copista ha tratto dal suo modello, e che in ultima analisi risalirebbe proprio al nostro Anania. Vi si legge: “Io, Anania Širakac'i, del villaggio di Aneank” (“*es Ananiē Širakac'i i <g>eļjē Anenic*”). Il memoriale è riprodotto in Mat'evosyan (1988, 16-17).

Il dato quindi è chiaro. Esso poi è confermato da un autore del XII secolo, Samowēl Anec'i, che, nella sua *Žamanakagrowt'iwn* (Cronologia), sotto l'anno 668 (corrispondente al 117 dell'era armena) dice che il patriarca Anastas chiamò a sé “il grande maestro Anania, del villaggio di Aneank” (“*zmec vardapetn Ananiay i Anēnic eļjē*”). Per questo testo si veda Mat'evosyan (2014, 152).

Tutto questo sembra deporre a favore di una nascita di Anania nel villaggio di Aneank^c: la somiglianza di questo nome con quello del personaggio, che tra l'altro, nel passo che stiamo commentando, è nominato subito prima, avrà indotto in errore un copista, che avrà attribuito anche al luogo il nome della persona, un errore meccanico facilmente spiegabile, ma anche abbastanza antico da ritrovarsi in tutti i manoscritti della redazione lunga.

Detto questo, c'è ancora un'osservazione da fare. Diversi studiosi hanno voluto vedere in Aneank^c il plurale del nome della città di Ani, ed hanno fatto di Anania un nativo di questo luogo, che sarebbe presto diventato uno dei grandi centri d'Armenia. Questa ipotesi non ci sembra convincente. Di Ani nello Širak (c'è almeno un'altra città importante con questo nome, ma sita altrove) parlano assai probabilmente già due storici collocabili fra la seconda metà del quinto e l'inizio del sesto secolo, Łazar P^carpecⁱ (*Patmowf iwn Hayoc^c*, III, 67 = M.H., vol. II, 2003, 2315) ed Elišē (*Vasn Vardanay ew Hayoc^c paterazmin* [Su Vardan e sulla guerra degli Armeni], III, 125 = M.H., vol. I, 2003, 597-598), ed entrambi menzionano il nome nella forma "Ani". Ci manca invece una testimonianza che sarebbe stata importante, quella dello stesso Anania, autore fra l'altro di un'opera geografica, l'*Ašxarhac^c oyc^c*. Essa, come abbiamo già ricordato, ci è giunta in due redazioni, in nessuna delle quali però Ani è menzionata. Tuttavia, nel passo della redazione lunga in cui si parla dello Širak, Hewsen (1992, 65 e 215, nota 280) ritiene che il toponimo in questione sia da recuperare dietro il tràdito "awani", forse, aggiungiamo noi, da correggere in <e>w Ani "e Ani": se questa ipotesi fosse corretta, avremmo la prova che anche Anania indicava questo luogo con questo nome. Inoltre, Łazar ed Elišē parlano di Ani come di una fortezza ("berd", "amowr"), il secondo poi la dice circondata da non meglio nominati villaggi ("awan"): anche di fronte a questo dato, il fatto che Anania etichetti come "villaggio" ("giwl"/"geawl") il suo luogo natale, fa pensare che egli si riferisse ad un luogo diverso da Ani.

Infine, se si volesse accogliere l'identificazione, bisognerebbe trovare la risposta ad una ulteriore serie di domande. In primo luogo bisognerebbe capire perché una persona nativa di Ani, nome già documentato dal V secolo, non dice di esservi nata, ma di essere nata ad Aneank^c, variante che, fra l'altro, non siamo riusciti a trovare in nessun altro autore. Poi occorrerebbe capire il senso del plurale, se si tratti per esempio di un collettivo: come "Vardanank^c" significa "Vardan ed i suoi", "Aneank^c/Anēank^c" potrebbe valere "Ani ed i villaggi ad essa collegati". Solo che, a quanto risulta, il suffisso in questione è di solito usato con antroponimi, non con toponimi. Ed ancora: se anche si ammette questo valore, di fatto, Anania non è nato ad Ani, ma nella zona della città, e forse allora dovremmo intendere "i yAnenic^c geļjē" nel senso di "da uno dei villaggi del circondario di Ani". Di fronte a questa situazione, la cosa più semplice ci sembra separare nettamente Ani ed Aneank^c.

(2) **Le lettere.** Qui (§ 1), ed anche di seguito (§§ 10, 25), l'armeno ha “dprowt'iwn”, che significa tanto “alfabeto” quanto “letteratura”, e con tutta probabilità i due concetti non erano scissi nella mentalità del tempo: imparare a leggere è ovviamente condizione necessaria per accedere ai testi, ma la prima operazione non ha senso se non si prevede di affrontare anche la seconda. Questa almeno ci sembra la situazione nell'Armenia nei secoli a ridosso del V, quello in cui viene inventata la scrittura che resta ancora, con tutta probabilità, una prerogativa ed uno strumento di lavoro di una parte minima della popolazione.

(3) **Illuminavo gli occhi della mia mente, secondo la parola del salmista.** In armeno (§ 1) si ha “lowsaworēi zač's mtac' imoc' əst bani salmosergolin”. Nonostante il chiaro riferimento al “salmista”, presente anche nella redazione breve (§ 1), non è stato possibile trovare la fonte di questo passo. Il rimando a Salmo XVIII (XIX), 3, proposto da Ališan (1901, 232, nota 7), quelli a Salmo XII (XIII), 4 e XVIII (XI), 9 suggeriti da Markwart (1929, 437, nota 1, il primo anche da Mahé 1998, 1142) e quello a Salmo CXVIII (CXIX), 18, 37 (non 38 come scrive l'autore), avanzato da Greenwood (2011, 138, nota 32), si riferiscono a passi piuttosto lontani dal testo di Anania.

Una frase simile a quella che stiamo commentando, per l'esattezza “lowsaworē zač's mtac' hawatac'eloc” ([il mistero dell'adorazione di Dio] illumina gli occhi della mente dei fedeli) si trova all'inizio del XIV discorso dello *Yačaxapatowm* ([Stromata], M.H., vol. I, 2003, 92), una raccolta di prediche tradizionalmente attribuite a Gregorio l'Illuminatore (ossia ad un personaggio vissuto prima dell'invenzione dell'alfabeto armeno), ma con tutta probabilità redatte almeno un secolo e mezzo dopo la sua morte, forse tra il 485 ed il 510 (Zekiyān 2005). Nello *Yačaxapatowm*, però, non si dice che si tratta di una citazione. In generale, tutta questa sezione del testo di Anania, sembra presentare una serie di citazioni, solo alcune delle quali è possibile individuare, sia che l'autore, citando a memoria, sia stato approssimativo, sia che abbia avuto presente un testo diverso da quello a noi giunto, sia infine che questo passo dell'“Autobiografia”, peraltro confermato dalla redazione breve, ci sia giunto corrotto. Anche la frase “impedisci l'ignoranza, chiamando tenebra chi la genera” ha tutta l'aria di essere una citazione, ma, se tale è, non è possibile dire da dove provenga. Anche in questo caso, il rimando a Proverbi IV, 19, proposto da Markwart (1929, 437, nota 3) lascia alquanto perplessi.

(4) **Disciplina.** Qui (§ 4) ed anche più avanti (§§ 5, 9, 16, 20, 23, 41, 42) traduciamo con “disciplina” l'armeno “arowest”, lett. “arte” nel senso di “arte liberale”.

(5) **Teodosiopoli.** Si tratta di Karin/Erzerum. Sulla fondazione di questa città si veda Garsoïan (2004).

(6) **Intelligente.** In armeno (§ 7) si ha “banawor”. Ališan (1901, 232), nella sua edizione della redazione breve, ha “p^{ca}arawor” (celebre, famoso), lezione accolta da Berbérian (1964, 191) anche per il passo parallelo della redazione lunga.

(7) **Armenia Quarta.** Si tratta probabilmente del territorio con capoluogo Martiropoli (arm. Np^{cr}kerkert, oggi Silvan, in Turchia), secondo la suddivisione amministrativa fatta da Giustiniano nel 536.

(8) **Non possedeva pienamente la disciplina.** Dopo queste parole, nella redazione breve (§ 11) si legge una breve frase, “ayl asti ew anti cayrak^{ca}al”, che potremmo tradurre con “ma ne aveva una conoscenza superficiale e raccogliatrice”: è possibile che essa si trovasse nell’originale.

(9) **Mi accinsi ad andare a Costantinopoli.** Dal contesto è chiaro che Anania si accinge ad andare a Costantinopoli, ma è fermato da alcuni conoscenti che lo indirizzano altrove. Nella redazione breve (§ 13), invece, sembra che Anania vada effettivamente a Costantinopoli e là sappia di Tiwk^{ci}ikos. Probabilmente si tratta di una svista dell’epitomatore.

(10) **Il maestro di Bisanzio.** Con Tašean (1895, 175) leggiamo (§ 10) “vardapet Biwzandac^{ca}woc”, lett. “maestro dei Bizantini”.

(11) **P^{ca}ilak^{ca}r.** Filagro. Nella redazione lunga compare due volte (§§ 12 e 13) la forma “P^{ca}ilak^{ca}r”, mentre la redazione breve ha, una volta (§ 19), “P^{ca}ilagr”.

(12) **Nella chiesa di sant’Eugenio.** Questa chiesa (o piuttosto “martyrion”, arm. “vkayaran”) di Trebisonda compare anche in un altro, ben noto passo di Anania. Nel terzo capitolo della sua opera cosmografica (*Tiezeragitow^{ca}iwn*), da noi già ricordata, l’autore racconta un episodio occorsogli durante il suo periodo di formazione presso Tiwk^{ci}ikos, come si evince dal testo. Questi gli avvenimenti, per il cui testo armeno rimandiamo a M.H., vol. IV (2005, 718-719) e per un commento a Russell (1988-1989). Il giovane Anania è tormentato da un problema: esistono gli antipodi, esistono cioè uomini che vivono nella parte “di sotto” della terra, concepita come una sfera, e che, per così dire, calpestano le orme dei nostri piedi? La cosa è negata dalla Bibbia e dagli scritti degli autori cristiani, ma Anania, con protervia, non si lascia persuadere. Una mattina, mentre sta in preghiera nella chiesa di sant’Eugenio, con la mente presa dal problema che lo tormenta, improvvisamente si addormenta, ed in sogno gli appare il sole, nell’aspetto di un ragazzo imberbe, dagli aurei capelli e vestito di un abito luminoso. Anania gli si fa incontro, lo abbraccia e poi gli pone la domanda che da tanto tempo voleva fargli: quando tramonta da noi, a chi offre la sua luce? Ad esseri viventi? La risposta è negativa: “di sotto” non ci

sono esseri viventi, ma solo monti e valli. Il problema è dunque risolto, e grazie ad un testimone autorevolissimo, anche se la sua testimonianza è resa in sogno. Ma la cosa non finisce qui. Anania racconta il fatto al suo maestro, e questi lo rimprovera, dicendogli che, se solo glielo avesse chiesto, lui gli avrebbe dato la stessa risposta, con tanto di riferimento bibliografico in appoggio.

In due episodi della vita di Anania, c'è dunque un collegamento con la chiesa di sant'Eugenio di Trebisonda, ed anzi queste due testimonianze ne costituiscono il riferimento più antico, dato che il culto del santo e la presenza di edifici sacri a lui dedicati in questa città sono ben documentati solo a partire dal IX secolo: sull'argomento si veda l'introduzione in Rosenqvist (1996), in particolare il terzo capitolo. Si pone ora il problema di come valutare quanto Anania ci dice. A nostro avviso, questi due riferimenti hanno dato luogo ad interpretazioni forzate. Quello contenuto nell'“Autobiografia”, secondo il quale Anania incontra per la prima volta Tiwk'ikos “nella chiesa di sant'Eugenio”, ha fatto pensare che questa fosse il luogo dove il maestro impartiva il suo insegnamento. Poteva, più semplicemente, essere un luogo in qualche misura notevole a Trebisonda e da lui frequentato: in quest'ottica potremmo tutt'al più dire che l'incontro è posto sotto la protezione di un santo.

L'episodio raccontato nel trattato cosmografico, invece, ha fatto pensare ad un rito di incubazione, che peraltro resterebbe un unicum, in sant'Eugenio, quanto meno per diversi secoli, mentre normalmente i santuari dove aveva luogo tale pratica, nel mondo antico, pagano e cristiano, erano spesso frequentati e le testimonianze dell'intervento divino erano volentieri raccolte. Inoltre, nel mondo antico, l'incubazione era un rituale di solito praticato a fini terapeutici od oracolari, non per risolvere problemi scientifici. Anche in questo caso, dunque, preferiamo un'interpretazione letterale del testo: Anania, concentrato su un problema, magari dopo una notte insonne, va in chiesa per pregare, ma la sua mente non riesce a staccarsi da ciò che lo assilla. A questo punto si addormenta e fa un sogno che gli risolve la questione, senza però che la chiesa debba essere considerata luogo specificamente preposto alla soluzione di questi od altri problemi.

(13) **Dio mi dette grazia davanti a quest'uomo.** In armeno (§ 18) si ha “et inj Tēr šnorhs afaji aṛn”. La frase ha una tonalità biblica: si veda per esempio Genesi XLIII, 14.

(14) **Si prese cura di me in ogni suo pensiero.** In armeno (§ 19) si ha “parapeac' yis yamenayn xorhrdoc' iwroc'”. Altri interpretano, per noi in maniera meno convincente, “mi mise a parte di ogni suo pensiero/di tutto ciò che sapeva”.

(15) **Nella nostra lingua.** In armeno (§ 21) si ha “i mers ... lezows”. Il modo più semplice di interpretare questo sintagma è considerare le due -s finali come deittici, col valore di “questo”: la frase dunque significherebbe letteralmente “in questa nostra lingua”, ed è tale interpretazione che abbiamo

accolto nella nostra traduzione, e che consideriamo la più probabile, anche perché non viola le regole morfosintattiche dell'armeno antico. Solo che, nel testo dell'"Autobiografia", sintagmi come questo, che presentano la ripetizione del deittico, alternano con altri in cui esso compare una sola volta (§ 23 "zmers ... lezow", "la nostra lingua" all'accusativo; § 41 "yašxarhs mer" "nel nostro paese"), o non compare affatto (§ 24 "zmer lezow", "la nostra lingua" all'accusativo). Ora, nella *Patmow'iwn Hayoc'* di Movsēs Xorenac'i, un'opera storica tradizionalmente considerata del V secolo, ma secondo diversi studiosi posteriore a tale epoca, c'è almeno un caso non equivoco (III, 52 = M.H., vol. II, 2003, 2079) in cui si parla di "lingue armene", al plurale, probabilmente in riferimento a diverse varietà dialettali di armeno (Orengo 2010, 458-459). La stessa interpretazione si potrebbe proporre per il sintagma in Anania, ed intendere il passo nel senso di "scritti, che non si trovano tradotti nelle nostre lingue". In questo caso pensiamo che il plurale non si riferisca a varietà dialettali, ma piuttosto alla lingua classica standard ed all'armeno fortemente influenzato dal greco, delle traduzioni della *Younaban Dproc'* o "Scuola ellenizzante", in pratica le due varietà di lingua scritta e di cultura dell'epoca del nostro autore.

Riguardo al sintagma da cui siamo partiti, il confronto col passo parallelo nella redazione breve non risolve la questione, dato che vi si legge (§ 28) "i mer lezows", che può valere tanto "in questa nostra lingua" quanto "nelle nostre lingue".

(16) **Leggeva.** In armeno (§ 22) si ha *ənt'ərnoyr*: evidentemente Anania si riferisce ad una lettura ad alta voce. Per qualche accenno sulle modalità di lettura nell'Armenia antica si veda Orengo (in stampa).

(17) **Vi farò sapere perché conosceva la nostra lingua... quindi [i discepoli] andavano a studiare da lui, venendo da Costantinopoli.** Come abbiamo già accennato fornendo un riassunto dell'"Autobiografia", tutta questa parte, circa un quarto del testo in entrambe le versioni, contiene la biografia di Tiwk'ikos. Essa occupa i §§ 23-39 nella redazione lunga e i §§ 33-42 nella breve, e presenta una sostanziale differenza nelle due versioni. Il testo della lunga è sempre alla terza persona, è Anania che racconta, a parte un breve brano al discorso diretto (§ 27), peraltro consono allo stile dell'autore. Nella redazione breve, invece, quasi tutta la parte corrispondente è al discorso diretto, dato che è presentata come il racconto di Tiwk'ikos. Saremmo tentati di vedere in quest'ultima forma quella originale, che un copista avrebbe normalizzato alla terza persona nella redazione lunga, se non fosse che la parte finale del racconto (§§ 41-42) è alla terza persona anche nella redazione breve: questo potrebbe far pensare che è stato il rielaboratore di quest'ultima a cambiare la struttura del testo, fermandosi però troppo presto.

(18) **Prestò servizio presso Giovanni... furono presi come bottino [dal nemico].** Per questi personaggi ed avvenimenti si vedano Lemerle (1964),

Lemerle (1971, 83-84), Greenwood (2011, 147). La campagna militare condotta dai Persiani può essere datata al 606-607 o al 613.

(19) **Che era maestro dei filosofi della città.** Con un minimo cambiamento, accogliamo la lezione della redazione lunga (§ 32), “or vardapet ēr imastasirac^c k^calak^cin”, che, potrebbe anche leggersi, come in effetti avviene nel nostro testo di riferimento, “or vardapetēr imastasirac^c k^calak^cin” (che insegnava ai filosofi della città): il senso della frase, comunque, non cambierebbe molto. Nella redazione breve (§ 37) si trova un riferimento ad Atene (“un maestro di Atene”), che alcuni studiosi hanno proposto di accogliere anche nella redazione lunga: esso però, oltre a porre qualche problema a livello morfologico, può spiegarsi come un’aggiunta del redattore della breve o di un copista, e non come traccia della lezione del testo originale.

(20) **Per molto tempo.** In armeno (§ 33) si ha “zams oč^c sakaws”, che sembra la lezione preferibile. Leggere *Žams oč^c sakaws*, che potremmo tradurre con “dieci anni, non meno”, sembra più complicato, tanto che Greenwood (2011, 141, nota 50), che pur propone questa lezione e considera quindi la prima lettera della frase come un numerale, pensa poi che “oč^c sakaws”, lett. “non pochi” sia un’interpolazione.

(21) **Tornò in patria con una perfetta formazione.** A questo punto, la redazione breve (§ 39) che, come si è detto, è al discorso diretto, aggiunge una breve frase che manca nella lunga: “ew sksay vardapetel ew owsowc^canel” (e cominciai ad ammaestrare e ad insegnare).

(22) **Quindi [i discepoli] andavano a studiare da lui, venendo da Costantinopoli.** Anche qui la breve (§ 42) presenta una piccola aggiunta: “yamenayn ašxarhac^c aŕ covacawal gitowt^ciwn” ([e] da tutti i paesi, per il suo vastissimo sapere).

(23) **Chiedono di essere chiamati “rabbi” dagli altri.** Lett. “dagli uomini, dalle persone”. In armeno (§ 43) si ha “koč^cil i mardkanē rabbi hayc^cen”. Anche se non è detto esplicitamente, si tratta di una citazione da Matteo XXIII, 7.

(24) **Questo [insegnamento] imperituro lascio a voi, o maestri.** Pur con qualche esitazione, manteniamo la lezione dell’edizione di riferimento, che ha (§ 48) “zays anmah t^coŕowm jez, vardapetk^c”. In realtà, il plurale “vardapetk^c”, che si legge, senza alcuna spiegazione in apparato, nell’edizione di Abrahamyan ed è da qui ripreso in quella del *Matenagir^k Hayoc^c*, è forse ricavato dalla redazione breve (§ 50), che però qui presenta un testo rielaborato. Tuttavia, a quanto pare, nei due manoscritti della lunga il cui testo è stato pubblicato, W30 e M699 (per quest’ultimo ci riferiamo all’edizione di

Mat^evosyan), si ha sempre il singolare “vardapet”. Ora, se si accoglie questa lezione, la frase viene a significare “ma questo lascio a voi come imperituro maestro”, con un possibile riferimento al *K^emnikon* (l’“imperituro maestro” in questione), di cui l’“Autobiografia” costituirebbe, come si è detto, una sorta di introduzione. Per quest’ultima interpretazione si vedano Mahé (1987, 178-179 e 195), Mat^evosyan (1988, 20) ed anche Greenwood (2011, 142 e nota 55).

Appendice

Riproduciamo qui il testo armeno dell’“Autobiografia” di Anania, quale è stato pubblicato nel *Matenagirk^e Hayoc^e*, l’edizione che abbiamo utilizzato per la nostra traduzione. Rispetto al nostro modello, qui abbiamo solo corretto un paio di evidenti refusi di stampa ed introdotto le varianti che avevamo accolto nella nostra traduzione. Non abbiamo invece inserito le frasi che, presenti nella redazione breve, potrebbero risalire al testo originario: di queste abbiamo reso conto nel nostro commento, ma, come si ricorderà, esse non compaiono nella nostra traduzione. Del modello abbiamo mantenuto l’ortografia, ed abbiamo qui anche ripristinato la divisione in paragrafi, indicati con numeri all’apice: questa divisione non è stata riportata nella nostra traduzione per le ragioni a suo tempo addotte, ma vi abbiamo fatto riferimento nel nostro lavoro. I rimandi al nostro commento, come nel testo in italiano, sono indicati con numeri posti tra parentesi tonde.

ԱՆԱՆԻԱՅԻ ԾԻՒԱԿՈՒՆԻՈՅ ԵՒԻՅՍ ԵՒԱՆԵԱԼ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՎԱՍՆ ՈՐՊԵՍՈՒԹԵԱՆ ԿԵՆԱՑ ԻՒՐՈՑ

¹ Եւ, Անանիա Ծիբակացի ի յԱն<եհից> գեղջէ (1), որ բաւանդակեցի գոպորսին (2) մերայ ազգիս Հայաստանեաց, եւ հմուտ եղեալ Աստուածաւունջ գրոց, աբ ըստ աւրէ լուսաւորէի գաշս մտաց իմոց ըստ բանի սաղմստերգողին (3): ² Եւ յամենայնի լսէի գերանութիսն իմաստնոց եւ որք իմաստութեան եւ ի խնդիր, որպէս ի Սողոմոնէ է հրամայեալ. *Ստացիր զիմաստութիւնն*, եւ յաւել արգել գոգիտութիւնն՝ խաւար կոչելով զծնողն. եւ՝ դու զգիտութիւն մերժեցեր, մերժեցից եւ ես գեւգ: ³ Եւ ես գարիւրելով ի յայց սպառնալեաց եւ դարձեալ երանութեանն կամեցայ ժամանել, զնալ վախագեցի իմաստախրութեանն: ⁴ Յոյժ կարաւտեալ արուեստի (4) համարողութեանն՝ խորհեցայ, երէ ոչինչ յարմարի առանց թուոց՝ մայր կարծելով ամենայն իմաստից: ⁵ Եւ վասն զի ոչ գտանէր յաշխարհիս Հայոց մարդ ոք, որ գիտէր իմաստախրութիւնն, այլ եւ ոչ անգամ զիրք արուեստից ուրեք գտանէին, ⁶ ապա եւ ի Յունացն դիմեցի յաշխարհ: ⁷ Եւ հասեալ իմ ի Թեոդոսուպոլիս (5)՝ գտի անդ այր մի բանաւոր (6) եւ հմուտ գրոց եկեղեցականաց, որ կոչէր Եղիազարոս. նա պատմեաց ինձ երէ գոյ այր համարող յաշխարհին Չորրորդ Հայոց (7), Քրիստոսաստուր անուն նորա: ⁸ Եւ իբրեւ չոգայ, գտի զոր ասաց ինձ: ⁹ Եւ արարեալ իմ առ նմա աւուրս Զ-ամսեայ, գիտացի, զի ոչ ունէր զբաւանդակութիւնն արուեստին (8): ¹⁰ Այնուհետեւ անապարեցի երբալ ի Կոստանդինուպոլիս (9), եւ պատահեաց ինձ ի ծանաթից իմոց, որք անտի էին ուղեւորեալք, ասէն ցիս. «Զմէ՞ այսֆանեացս յանձն առեր նախապարհի երկայնութեան. ո՞չ

ապա՛հէն Տիւփիլոս վարդապետ Բիւզանդացւո՛ւ <g> (10) հուպ է առ մեզ ի ծովէր Պոնոսսի, ի քաղաքն որ կոչի Տրապիզոնոս, այր լի իմաստութեամբ եւ գիտակ հայերէն դպրութեան եւ լեզուի եւ երեւելի թագաւորաց»: ¹¹ Եւ հարցեալ իմ զնոսս երբ՝ «Ուստի՞ զիտէ՛ դուք գայս». ¹² Եւ նոքա ասէն. «Քազում ընդ այն հանապարհ հորդեալ տեսնէ՛ս գյուղս կէտալ առ նա ի կողմանց կողմանց վասն հզար գիտութեան նորա. այլ եւ այժմ իսկ նաւակից մեզ եղէ Փիլաք (11) սարկուազ հայրապետին Կոստանդինուպոլսի, որ բազում մանկունս ածէր առ նա յաշակերտութիւն: ¹³ Եւ եկեալ մեր ի Սինաւոյ, պատահեալ ընկերաց մերոց, գատուցեալ ի նմանէ հանապարհորդեցմբ ի ցամաք, գոր թէ երազ երազ երթիցես, գոցես անդ գՓիլաք»: ¹⁴ Չայս լուեալ, ինդոյլից սրտիս վատաւորեցի զնախախնամաւոյն Աստուած, որ առ ձեռն պատրաստ ունի գիտափազ ծառայից իւրոց, որպէս եւ ասէն իսկ, երբ՝ *Հայցեցէ՛ք եւ գոչիք*: ¹⁵ Եւ երթեալ իմ գտի զնա ի վկայարանի սրբոյն Եւզեմիայ (12): Եւ պատմեցի զերթն իմ առ նա: ¹⁶ Եւ ընկալա զիս ուրախութեամբ եւ ասէ. «Գոհանամ զաստուծոյ, որ առաքեաց զմեզ ի ինդիր իմաստից՝ տանել ղեզ գարուեստս գայս ի վիճակի սրբոյն Գրիգորի: ¹⁷ Եւ առաւել ուրախ եմ, որ յինէն աշակերտի աշխարհն այն, զի ես ի մանկութեանն ժամանակի հարուստ անս կացի ի բարիս յերկրին Հայոց եւ ցնծամ զերթալ գիտութեանս ի նա, զի ի ժամանակս յայս տգիտութիւն էր ի նմա»: ¹⁸ Եւ ետ ինձ Տէր շնորհս առաջի առն (13): ¹⁹ Եւ սիրեաց զիս որպէս գորդի իւր եւ պարապեաց յիս յամենայն խորհրդոց իւրոց (14), մինչեւ նախանձեալ ընդ իս ամենայն աշակերտակցաց իմոց, որք ի դրանէն արբուցի: ²⁰ Եւ արարեալ իմ առ նա անս Ը՛ ուսայ լիով գարուեստ համարողութեան: ²¹ Նաեւ դոյզն ինչ յայոցն տեղեկացայ գիտութեանց եւ հմուտ եղէ զրոց բազմաց, որք եւ ոչ ի մերս են թարգմանեալ լեզուս (15). զի ամենայն կայր առ նմա՝ յայտնիք եւ գաղտնիք, արտաբիւնք, արուեստակնք եւ պատմագիրք, բժշկակնք, ժամանակագիրք. եւ զի՞ ես մի մի անուանիցեմ, քանզի չիք ինչ զիրք, որ առ նմա ոչ գտանէր: ²² Եւ թարգմանութեանց այսպիսի ունէր շնորհս ի պարգեաց Հոգւոյն Սրբոյ, որ իբրեւ կամէր թարգմանել զգիրս յունարէն գրեալս, ոչ դեզերումն ինչ առնոյր որպէս այլ թարգմանչացն, այլ ի հայերէն ընթեռնոյր (16) լեզու իբրեւ գիտերէն գրեալս: ²³ Բայց կամիմ ո՛չ տգէտս զձեզ լինել ամենահմուտ առն լաւութեան, այլ ի գիտութիւն ձեզ հասուցից պատմութեամբն՝ թէ զիս՞ յոյ գմերս գիտէր լեզու (17) եւ կամ յայնչափ վարժեցաւ յարուեստս: ²⁴ Սա է յաշխարհէ Պոնոսացւոց ի Տրապիզոնոս քաղաքէ, մանկութեանն ժամանակաւ զինուորեալ ի դուռն Յոհանոս (18) գաւրափարի Տիբերի կայսեր, որ ի Հայս, եւ անս յուղով արարեալ մինչեւ ի ժամանակս Մարկայ թագաւորին: ²⁵ Եւ ուսաւ զմեր լեզու եւ գրադրութիւնն: ²⁶ Իսկ ի ժամանակի յարձակման գարացն Պարսից ի վերայ գարացն Յունաց, որ եղէ մերձ յԱնտիոք, պատահեցաւ եւ սա վիրաւորեալ ի պատերազմին փախստեայ անկանի յԱնտիոք, եւ ամենայն ինչք իւր առան յաւարի: ²⁷ Եւ իբրեւ բազում աւուրս անցուցանէր ի հիւանդութեանն՝ ունէ[նա]լով եւ զկսկիծ կորստեան ընչիցն, ինդրէր յԱստուծոյ եւ զբժշկութիւն վիրացն եւ ուխտէր՝ ասելով. «Թէ՛ շնորհեցես ինձ կէտան առողջս, ո՛չ գանձեցից գանձս անցաւորս, այլ գիտս ընթացայց գիտութեան գանձու, որպէս բան իմաստնոյն ասէ. *Ընկալարո՛ւք զխրատ եւ մի՛ գարծար, եւ զգիտութիւն առաւել քան զուսկի ընտիրք*»: ²⁸ Եւ պարգեւեալ Աստուծոյ գիտցուածսն: ²⁹ Գնաց ողջացեալ ի սուրբ քաղաքն Երուսաղէմ: ³⁰ Եւ արարեալ անդ ամիս մի՛ փոխեցաւ յԱղէփանդիա: ³¹ Եւ անս երիս կայր անդ ի Կրահանգի: ³² Եւ ապա չոգաւ ի Հոռոմ, եւ արարեալ անդ տարեւոր ժամանակս՝ գայ ի Կոստանդինուպոլսիս. եւ գտանէ անդ այր երեւելի, որ վարդապետ էր իմաստասիրաց քաղաքին (19): ³³ Եւ եկաց առ նմա յուսման ժամս ոչ սակաւս (20) եւ կատարեալ իմաստասիրութեամբ դարձաւ ի տեղի իւր (21): ³⁴ Թէ՛պէտ յոյժ աղաչեալ ի

հայրապետին և յիշխանաց ֆաղափին, զի մի՛ գնացէ անտի, իսկ նա ոչ անապր նոցա՝ յերկիր իւր գրաւով ըստ գրեցելունն: ³⁵ Եւ եկեալ ստացաւ վարս հեամարտութեան: ³⁶ Իսկ յետ սակաւ ամաց վախճանեցաւ վարդապետն: ³⁷ Եւ ոչ զոք գտեալ համագունակ նմա յաշակերտաց նորին յաջորդել ի տեղի նորին՝ յդէն աղաչանս առ ցանկալին Տիւբիկոս՝ գալ եւ կալ ի տեղի նորա. միանգամայն եւ հրաման առեալ ի թագաւորէն: ³⁸ Իսկ նա ոչ առնոյր յանձն՝ ասելով, թէ՛ «Ընդ երկնայնոցն ուխտեցի թագաւորին՝ չիեռանալ ի տեղուջէս յայսմանէ»: ³⁹ Ապա այնուհետեւ գային առ նա անդուստ յուսումն (22): ⁴⁰ Բայց եւ այսպէս եղի ի մտի, թէ՛ յառաջատեսութիւն Աստուծոյ սակա ի մեզ ծաւալման գիտութեան պատրաստեաց գայն:

⁴¹ Եւ արդ՛ եւ, տրուպա Հայաստանեաց, ուսայ ի նմանէ զհզար արուեստս գայս, որ թագաւորաց է ցանկալի, եւ բերի յաշխարհս մեր՝ առանց ուրուք լինելոյ ձեռնառու, միայն ջանիս ինչ անձինս, ազնակահանութեամբ աղաւթից սրբոյն Գրիգորի, թէպէտ եւ ոչ ոք եղեւ շնորհակալ եւ մեծարաւոյ ինչ աշխատութեան, քանզի եւ ոչ սիրաւոյ իսկ է ազգ մեր իմաստից եւ գիտութեանց, այլ ծոյլք եւն եւ ձանձրացոյք: ⁴² Չի իբրեւ եկի եւ, բազումք ընթացան առ իս յուսումն. եւ սուղ ինչ խելամտեալ՝ թողին զիս եւ զնացին, ոչ մնացեալք կատարման արուեստին, բաւական համարեալ վարուց կենցաղոյս գորչափիկն առին. եւ փոքր ինչ յինէն մեկուսացեալք՝ սկսան ուսուցանել, զոր ոչն զիտէին, եւ քարոզել զանձինս վարդապետս, որումն ոչ էին հաստ: ⁴³ Կեղծաւորք եւ սնափառք, ցուցանեն ունել զկերպարանս գիտութեանն եւ կոչիլ ի մարդկանէ բարբի հայցեն (23): ⁴⁴ Այլ եւ ի վերայ իմ պարսաւանս ասէին տգիտութեան, որք յինէնէն էին յերկրեալք, որ թէ ունէի չարութիւն իբրեւ զնոսա, ոչ ունէք առ ի վարդապետութիւն բանայի զբերան որպէս արդարեւ ասերախտից: ⁴⁵ Բայց քանզի զմտաւ ածեմ գտէրուհական զձայն, որ ասէն. *Իմ է վրէժնորութիւն եւ եւ հատուցից*. ⁴⁶ Եւ դարձեալ, թէ՛ *Մըկ գոսկիդ իմ ի սեղանաւորս եւ եւ եկեալ տոկոսեալք պահանջիցեն*. ⁴⁷ Ապա ո՛չ արգելի յունեմք, որք կամեցան ուսանել եւ ո՛չ այսուհետեւ արգելից: ⁴⁸ Այլ եւ գայս անմահ թողում ձեզ, վարդապետք (24), որք յետ իմ գայցէք յաշխարհս, ուսումնասիրացդ եւ փափագողացդ իմաստից եւ գիտութեանց: ⁴⁹ Եւ Քրիստոսի ձրեաց շնորհողին փառք, պատիւ եւ իշխանութիւն, այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամէն:

Riferimenti bibliografici

- Abrahamyan Ašot, ed. (1940), *Anania Širakac'i, Tiezeragitowf'own ev Tomar* (Anania Širakac'i, *Cosmografia e Calendario*), Erevan, Haypethrat.
- , ed. (1944), *Anania Širakac'ow Matenagrowf'ownə. Owsoumnasirowf'ownə* (Opere di Anania Širakac'i. Studio), Erevan, HSSR Matenadarani Hratarakč'owf'own.
- Abrahamyan Ašot, Petrosyan Garegin, eds (1979), *Anania Širakac'i. Matenagrowf'own* (Anania Širakac'i. Opere), Erevan, Sovetakan Grof.
- Ališan Łewond (1901), *Hayapatowm. B. Patmowf'own Hayoc'* (Storia armena. Vol. II, Storia degli Armeni), Venetik, s.n. [ma Mxit'arean Tparan].
- Anasyan Hakob (1959), *Haykakan matenagitowf'own E-ŽĬ dd.* (Bibliografia armena, secoli V-XVIII), vol. I, Erevan, Haykakan SSR GA Hratarakč'owf'own.
- Berbérian Haïg (1964), "Autobiographie d'Anania Širakac'i", *Revue des Études Arméniennes* 1, 189-194.
- Čemčemean Sahak (1993-1998), *Mayr č'owc'ak hayerēn je'agrac' matenadarani Mxif'areanc' i Venetik* (Grande catalogo dei manoscritti armeni della biblioteca dei mechiaristi di Venezia), voll. IV-VIII, Venetik, s.n. [ma Mxit'arean Tparan].

- Conybeare F.C. (1897), “Ananias of Shirak (A.D. 600-650 c.)”, *Byzantinische Zeitschrift* 6, 572-584. Ristampato in Id., *The Armenian Church. Heritage and Identity* (2001), compiled with introduction by N.V. Nersessian, New York, St Vartan Press, 803-811.
- (1913), *A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum by F.C. Conybeare, to which is appended A Catalogue of Georgian Manuscripts in the British Museum by J.O. Wardrop*, London, British Museum.
- Coulie Bernard (1992), *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits arméniens*, Turnhout, Brepols.
- (2014), “Collections and Catalogues of Armenian Manuscripts”, in Valentina Calzolari, M.E. Stone (eds), *Armenian Philology in the Modern Era. From Manuscript to Digital Text*, Leiden-Boston, Brill, 23-64.
- Eganean Önnik, Zēy^cownean Andranik, Ant^cabean P^caylak, et al. (2004), *Mayr c'owc'ak hayerēn jē'agrač Maštoc'ī anowan Matenadarani* (Grande catalogo dei manoscritti armeni del Matenadaran intitolato a Maštoc'), vol. II, Erevan, Nairi.
- Eganyan Önnik, Zey^cownyan Andranik, Ant^cabyan P^caylak (1965), *C'owc'ak jē'agrač Maštoc'ī anwan Matenadarani* (Catalogo dei manoscritti armeni del Matenadaran intitolato a Maštoc'), vol. I, Erevan, Haykakan SSR GA Hratarakč^cowt'yown.
- Garsoïan Nina (2004), “La date de la fondation de Théodosiopolis-Karin”, *Revue des Études Byzantines* 62, 181-196. Ristampato in Id., *Studies on the Formation of Christian Armenia* (2010), Farnham-Burlington, Ashgate, articolo V.
- Gasparini Philippe (2013), *La tentation autobiographique de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil.
- Greenwood Tim (2011), “A Reassessment of the Life and Mathematical Problems of Anania Širakac'ī”, *Revue des Études Arméniennes* 33, 131-186.
- Grič (1877), recensione di “Ananiayi Širakac'woy Mnac'ordk^c banic^c, I loys ēac K^c. Patkanean, Peterbowrg, 1877” (Scritti rimasti di Anania Širakac'ī, editi da K^c. Patkanean, Pietroburgo, 1877), *Porj* 1/4, 317-330.
- Hakobyan T^cadevos, Melik^c-Baxšyan Step^can, Barsefyan Hovhannes (1986), *Hayastani ev barakič šrjanneri tetanowmmeri bašaran* (Dizionario dei toponimi dell'Armenia e dei territori limitrofi), vol. I, Erevan, Erevani Hamalsarani Hratarakč^cowt'yown.
- Hewsen R.H., ed. (1992), *The Geography of Ananias of Širak: Ašxarhač'oyč. The Long and the Short Recensions*, introduction, trans. and commentary by R.H. Hewsen, Wiesbaden, Reichert Verlag.
- Kiwłēsērean Babgēn [Babgēn at^cofakič^c kat^cofikos] (1961), *C'owc'ak jē'agrač Łalat'ioy azgayin matenadarani Hayoc'* (Catalogo dei manoscritti della biblioteca nazionale armena di Galata), Ant^cīlias, Tparan Kat^cofikosowt^cean Hayoc' Meci Tann Kilikioy.
- Lemerle Paul (1964), “Note sur les données historiques de l'Autobiographie d'Anania de Širak”, *Revue des Études Arméniennes* 1, 195-202.
- (1971), *Le premier humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lejeune Philippe (1996 [1975]), *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Mahé J.-P. (1987), “Quadrivium et cursus d'études au VII^e siècle en Arménie et dans le monde byzantin d'après le 'K^cnnikon' d'Anania Širakac'ī”, *Travaux et Mémoires* 10, 159-206.
- (1992), “Entre Moïse et Mahomet: réflexions sur l'historiographie arménienne”, *Revue des Études Arméniennes* 23, 121-153.

- (1998), “Du grec à l’arménien”, in *Encyclopédie philosophique universelle. IV. Le discours philosophique*, volume dirigé par J.-F. Mattéi, Paris, Presses Universitaires de France, 1128-1145.
- Markwart Josef (1929), “Die Autobiographie des Anania Širakac’i”, in *Hippolytus Werke. Vierter Band. Die Chronik*, hergestellt von Adolf Bauer, durchgesehen und herausgegeben von Rudolf Helm, nebst einem Beitrag von Josef Markwart, Leipzig, J.C. Hinrichs, 436-448.
- Mat’evosyan Artašes, ed. (1988), *Hayeren je’agreri hišatakaranmer E-ŽB dd.* (Memoriali di manoscritti armeni. Secoli V-XII), Erevan, Haykakan SSH GA Hratarakč’owt’yown.
- Mat’evosyan Karen, ed. (2014), *Samowël Anec’i ew šarownakotner. Žamanakagrowt’iwn Adamic’ minč’ew 1776 t.* (Samowël Anec’i ed i suoi continuatori. Cronologia da Adamo fino all’anno 1776), Erevan, Nairi.
- Matenagirke Hayoc’ / Armenian Classical Authors* (2003 sgg.), I ssg., Ant’ilias, Tparan Kat’olikosowt’ean Hayoc’ Meci Tann Kilikioy; poi Erevan, Nairi.
- Orengo Alessandro (2010), “L’armeno del V secolo. Note per una storia della lingua armena”, in Roberto Ajello, Pierangiolo Berrettoni, Franco Fanciullo, Giovanna Marotta, Filippo Motta (a cura di), *Quae omnia bella devoratis. Studi in memoria di Edoardo Vineis*, Pisa, ETS, 447-468.
- (in c.d.s.), “L’invenzione dell’alfabeto armeno: fatti e problemi”, *Rhesis*.
- Patkanean K’erovbē, ed. (1877), *Ananiayi Širakac’woy Mnač’ordk’ banic’* (Scritti rimasti di Anania Širakac’i), S. Peterbowrg, Tparan Kayserakan Čemaranı Gitowt’eanč’.
- Patkanov’ Keropē [Patkanean K’erovbē], ed. (1877), *Armjanskaja geografija VII veka po r. X. pripisyvavšajasja Moiseju Xorenskomu* (La geografia armena del VII secolo d.C. attribuita a Movsēs Xorenac’i), Sanktpeterburg’, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nayk’.
- Rosenqvist J.O., ed. (1996), *The Hagiographic Dossier of St. Eugenios of Trebizond in Codex Athous Dionysiou 154. A Critical Edition with Introduction, Translation, Commentary and Indexes*, Uppsala, s.n.
- Russell J.R. (1988-1989), “The Dream Vision of Anania Širakac’i”, *Revue des Études Arméniennes* 21, 159-170. Ristampato in J.R. Russell, *Armenian and Iranian Studies* (2004), Cambridge, Harvard UP, 293-304.
- Tašean Jakobos (1895), *Cowč’ak hayerēn je’agrač’ matenadarani Mxit’areanč’ i Vienna* (Catalogo dei manoscritti armeni della biblioteca dei mechtaristi di Vienna), vol. I, Wien, Mxit’arean Tparan.
- Thomson R.W. (1986), “Muhammad and the Origin of Islam in Armenian Literary Tradition”, in Dickran Kouymjian (ed.), *Armenian Studies / Études arméniennes in memoriam Haïg Berbérian*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 829-858. Ristampato in R.W. Thomson (1994), *Studies in Armenian Literature and Christianity*, Aldershot-Brookfield, Ashgate.
- , ed. (1991), *The History of Lazar Parpeci*, trans. by R.W. Thomson, Atlanta, Scholars Press.
- T’ōp’čean Jakob (1962), *Cowč’ak je’agrač’ Armaši vank’in* (Catalogo dei manoscritti del convento di Armaš), Venetik, s.n. [ma Mxit’arean Tparan].
- Zekiyani B.L. (2005), “Back to the Sources of Armenian Spirituality: Hachakhapatum as a Doctrinal and Practical Vademecum for Introduction to Christian Life and Monastic Spirituality”, in E.G. Farrugia (ed.), *In Search of a Precious Pearl. 5th Encounter of Monks from East and West at Dzaghgatzor Monastery (Valley of the Flowers) Armenia Thursday, 31 May – Thursday, 7 June 2001*, Roma, Pontificio Istituto Orientale; Riano, Cittadella Ecumenica Taddeide, 142-147.

Re-readings of the epic *Sasna Tsrer* (*Daredevils of Sassoun*) in contemporary Armenian prose: from epic to novel

Hayk Hambardzumyan
Yerevan State University (<hayk.hambardzumyan@ysu.am>)

Abstract

One of the traits of contemporary Armenian prose is interest in myths and the epic. Armenian mythology and the epic poem *Daredevils of Sassoun* are present in fiction by contemporary authors. However they prefer contradictory characters to positive ones. Why do authors refer to the Armenian national epic? Why do they prefer negative characters? Can the epic become a novel? These difficult questions require analysis of a specific literary and social-political situation. While reflection on epic and myths is conditioned by the influence of the literature of “magic realism”, and manifested in the form of a narrative and methods of literary representation, on the other hand, harsh, unstable times compel writers to consider national roots established by century old traditions. Though partial reference to the epic is possible, a complete novel based on it is not.

Keywords: *Armenian epic, contemporary Armenian prose, Daredevils of Sassoun, Levon Khech'oyan, The Book of Mher's Door*

1. The prose of independent Armenia

By “contemporary Armenian prose”, or “post-independence prose” we mean the novels and short stories written and published after the collapse of the Soviet Union in independent Armenia. Of course, not all the texts dating from this 25-year period, may possess the artistic and aesthetic features typical of this new phase in the development of Armenian literature, however the study of central, famous literary works does justify reference to a new literary period.

About 200 novels were published in this period, definitely a large number for Armenian Literature. They are very difficult to classify on thematic or genre lines. But we can point out a number of structural and typical contextual features of post-independence novels:

1. In most of the novels, the plot is not stable. In this case, instead of the plot, we can see the representation of different memories, dreams, long monologues, sometimes endless dialogues of characters.

2. From the linguistic point of view, we notice the search for a new language to represent a new reality. Along with literary language, there are examples of colloquial non-literary usage.

3. Writers try to understand a new and still unexplained reality. They refer to old and new philosophies and knowledge. The desire to perceive reality by means of philosophy is expressed in novel-parables or novel-allegories, on occasion manifested in satirical novels. Authors present seemingly absurd reality sarcastically (Hambardzumyan 2012, 161-178).

4. With a return to independence after so many centuries, Armenians faced many new challenges. To understand the problems of this new statehood, novelists looked for parallels in similar periods of Armenian history. As a result, during this period, many historical or pseudo-historical novels were written. Of course, many examples of the historical novel genre are also to be found in classical Armenian literature (Raffi, *Davit' Bek*, 1882; *Samvel*, 1886; Murats'an, *Gevorg Marzpetuni*, 1896; Step'an Zoryan, *Pap T'agavor* [King Pap], 1944; Georg Marzpetuni, *Hayots' Berdy* [Armenian Fortress]), 1959; *Varazdat*, 1967 etc.). The tradition of the Armenian novel began with a historical novel: *Verk' Hayastani* (Wounds of Armenia), 1848, by Khach'atur Abovyan. However, the historical novels of the independence period are very different from classical Armenian novels:¹

Գաղափարական առումով նոր պատմավեպիկ բնորոշ է հրաժարումը պատմության հերոսականության ըմբռնումից, ապամիֆականացումը (պետք չէ շփոթել միֆի կիրառության հետ), որն առավել բնորոշ է Զեյթունցյանի ու Նեչոյանի երկերին: Ժամանակակից պատմավեպում պատմական օրինաչափությունը, պատճառի ու հետևանքի կապը վախճարիվում է պատահականությամբ, ֆակտագրապաշտությամբ, միատիկայով: (Qalant'aryan 2008, 235)

In terms of ideology, characteristics of the new historical novel are rejection of the heroic conception of history, demythologization (not to be confused with applying myth), which is most typical for Zeyt'unats'yan's and Khech'oyan's historical novels (King Arshak and Eunuch Drastamat, The stolen snow). In the contemporary novel, historical regularity and causation are replaced, by coincidence, fate and mysticism.

5. The novels are often linked to ancient Armenian myths and heroic poetry, as well as well-known examples from the rest of Europe (See Bek'mezyan 2007).

¹ Unless otherwise indicated, all the translations are by the author.

6. There are many references to the folk epic poem *Daredevils of Sassoun*, which has great ideological significance and importance for the Armenian people. This article will make constant reference to these novels.

Of course, literary references to old myths and the folk epic are not new. They had also been present in the Soviet period since the 1960s. This is especially the case in the novels of leading writers like Khach'ik Dashtents', Zorayr Khalap'yan, Hrant Mat'yevosyan, Aghasi Ayyvazyan etc. However, in the period of independence, re-readings of the epic had other goals and manifestations.

A large number of quotations from and references to Armenian mythology and the epic *Daredevils of Sassoun* are especially to be found in Levon Khech'oyan's first collection of short stories *Khunki tsarrer* (1991; Incense Trees) and his three novels *Arshak Ark'a*, *Drastamat Ner'ini* (1995; King Arshak and Eunuch Drastamat), *Sev girq, tsanr bzez* (1999; Black Book, Heavy Bug), and *Mheri dran girqy* (2014; The Book of Mher's Door), as well as Armen Martirosyan's novel entitled *Maze kamurj* (1986, 2002, 2003; Hair Bridge), Gurgen Khanjyan's two novels *Nstir A gnats'ky* (2002; Get on Train A), *Histerianer* (2004; Hysterias) and Hovik Vardumyan's novel *P'oqr Mheri veradardzy* (2014; Poqr Mher's Return).

In most of these short stories and novels the epic narrative and underlying motives of ancient myths come in the form of indirect links. Only in Levon Khech'oyan's *The Book of Mher's Door*, is there an exhaustive presentation of *Daredevils of Sassoun* as the eternal narrative, with parallels to modern reality. Moreover, the epic is represented not only following the main plot line but also in its oral and literary versions and epic studies.

Why do the authors refer to the national epic? What interests 20th-21st century writers in the medieval epic? What is the relevance of folk epic today?

2. *The epic Daredevils of Sassoun (David of Sassoun)*

The heroic poem *Daredevils of Sassoun* is the Armenian national epic, which has ancient mythological roots, but was given its final form between the 8th and 12th centuries. The earliest written reports of the epic were made by Portuguese travellers in the 16th century. The basic text was recorded in the village of Arnist, near the city of Mush in 1873 by Garegin Srvandztyants' a bishop of the Armenian Apostolic Church (Srvandztyants' 1874). The second variant was found in 1886 in Ejmiatsin and recorded by the famous armenologist Manuk Abeghyan (1889). Later, up to the end of 1970s many other variants were recorded too, mostly in Eastern Armenia (Republic of Armenia).

160 versions of the epic written down in more than 100 years are mainly in three dialects: Mush, Van and Sasun. Most of the versions of the epic were written down in Western Armenia (now in Turkey). The epic, from when it was first recorded, has undergone a long period of writing, perception and study, a difficult and complex one, the result being narration in many dialects.

Most of the versions were published in Yerevan in five volumes (1936, 1944, 1951, 1977, 1979, 1999). The edition bears the title *Sasna Tsrer* (*Daredevils of Sassoun*). In 1939, when the Soviet Union celebrated the 1000th anniversary of the epic, the official text was published.

This text is based on 65 versions and was compiled by M. Abeghyan, G. Abov and A. Ghanalanyan. The editor is H. Orbeli. This edition is entitled *David of Sassoun*, not *Daredevils of Sassoun*, because it was the source text for the translation into Russian and other languages, one of the reasons being that the word *Tsrer* is difficult to translate. *Tsrer* has many meanings in different contexts. *Tsur* in Armenian can mean “foolhardy”, “daredevil”, “crazy”, “madman”, “brave”, “naive”, “crooked” etc.

It should be noted, that contemporary authors dealing with the epic, with the exception of Levon Khech'oyan, know it from this text, that does not fully reflect all its features. It was created in Soviet times under certain ideological constraints. There are, however, some authors who were aware of literary versions of the epic.

The famous literary versions of the epic were created with various principles and purposes. The most famous and popular one is Hovhannes T'umanyan's *Sasunts'i Davit'* (1903; *David of Sassoun*). It is the rhymed version of the third cycle of the epic and was written for children. Nairi Zaryan's *Sasunts'i Davit'* (1966; *David of Sassoun*) prose version, which was similar to T'umanyan's poem, was translated into Russian, English and Dutch. Two other versions – Avetik' Isahakyan's *Sasma Mher* (1938; *Mher of Sassoun*) and Yeghishe Ch'arents's *Sasunts'i Davit'* (1933; *David of Sassoun*) – have a social-political stance.

All versions of the epic have from 1 to 4 generations of heroes. The four generations are closely interconnected, each of the branches representing a certain period in the mythical, heroic history of the house of Sassoun. The first branch recounts the birth of the twins Sanasar and Baghdasar. They could not live with their father, because they were not his natural offspring, or because he was planning to sacrifice them to his idols. They escape to Armenia, slaying dragons, building the fortress of Sassoun, and restoring Armenia to prosperity. The brothers return to Baghdad to rescue their mother. Sanasar marries and has children.

The hero of the second branch is Mets Mher (Great Mher) son of Sanasar. Sassoun prospered under Mher's reign. Mets Mher is the epitome of the noble, wise, fair and self-sacrificing father-king. Mher had two sons: Davit' the former born from his wife Armaghan, and Msra Melik', the latter from Ismil Khat'un the widow of Sassoun's enemy.

After Mher, Sassoun had to pay tribute to Msyr. But Davit' defeated the king of Msra Melik' and all other enemies. Sassoun became independent. He then married Khandut' and had a son, P'oqr Mher.

In the fourth branch, the main hero P'oqr Mher diverges from his forebears. The differences are observable since the moment of his birth. In some versions, he was born with clenched fists. P'oqr Mher's character consists of diverse, and in

some respects, contradictory traits. Mher was stronger than Davit', but he could not find his place in the world. Mher used to quarrel with all his relatives and fellow countrymen. Finally, the Earth could no longer stand the severity of the hero and he was enclosed in Agravak'ar (Ravens Rock). The people believe that he did not die but lives in a cave, and will return when justice triumphs in the world.

Sasna Tsrreer is an oral creation, which has followed a long path of development. The epic's evolution concerns all levels: structural, semantic, the heroic system, style, etc. Structural formation and the development of the epic proceeded through the following phases: ancient, classic and epic.

The preliminary syncretic legends, created on the basis of a work of folklore, retain the mythological elements which are still visible, only now in an epic historical form. These evolutions are particularly to be observed in the case of epic heroes, who have developed from mythological gods to epic heroes.

They have undergone a long development from archetype-myth to epic, historical, and literary hero. Thus the development of these heroes can be identified with different mythological, religious, and historical personages. From an ideological point of view, the *Tsurr* (Daredevil) heroes of the Armenian epic embody the power of the essence of Armenia: dreams of the nation about independence and freedom.

3. *The world of the epic in the contemporary Armenian novel*

A long historical development and transformations, mythical roots, a heroic and patriotic nature, controversial characters and the great significance it has for the Armenian people: these features of the Armenian epic are of interest to contemporary novelists. The epic motives and attributes give the novels ideological depth, the plot becomes multilevel and the characters acquire new symbolic meanings. Writers were especially interested in P'oqr Mher. In some cases they emphasize Mher's alienation, the fact that he does not find his place in modern times, sometimes the expectation of a better future, associated with the conclusion of the epic poem, as in the novels by L. Khech'oyan and H. Vardumyan. The novelists believe that the epic summarizes timeless wisdom and the national ideology. They try to find answers to the many social and political issues connected with present reality or try to reinvent the important occasions of Armenian history.

For example, A. Martirosyan's novel *Hair Bridge* tells the story of the rise and fall of the medieval capital of Armenia, Ani. The author, in order to restore the atmosphere of medieval town life, uses many characteristic motives of medieval Armenian literature and the epic *Daredevils of Sassoun*.

The first volume of this novel was published in 1986 in the Soviet period and the other two volumes in the period of independence. The change of times and society have left their mark on the novel. In particular, the second volume begins with attempts to revive the ruined Ani, which symbolizes Queen Katramide. Katramide (also spelled Katranide, 990-1020) is the historic Queen of Bagratid

Armenia (884-1045). She was the wife of King Gagik I Bagrtuni. She continued and completed the construction of the Cathedral of Ani.

In the novel, 150 years after her death, she comes back to life and returns to the city. People greet her as a long-awaited Virgin Mary or a saint who has come to save them. The motive of the second coming of a Queen, who symbolizes the city's former glory, and the motive of burial in the ground, is reminiscent of the epic hero P'ogr Mher. This hero is trapped in a cave, and dead and alive at the same time. Armenians connect their better life with Mher's return. Queen Katramide reminds people of good times in Ani and they rise up against Seljuk-Turkish despotism. This function also has a few other heroes, Sanasar, Jurj etc. In their deeds and descriptions, they are identical to Sassoun epic heroes (Martirosyan 2002).

The theme of the people's revolt, the struggle against injustice, is also present in Hovik Vardumyan's novel *P'ogr Mher's Return* (2014). The novel's plot is based on the story of the life of a man, who returned from the Kharabagh war and feels lost in a new reality: unemployment, corruption, poor living conditions of forgotten heroes of war. The author emphasizes the motive of the second coming of a saviour, which will be marked with the revival of the country and the survival of the nation (Vardumyan 2014).

In another novel by Gurgen Khanjyan, *Get on Train A* (2002), the author ridicules epic heroes and especially the motive of return of P'ogr Mher. So, the novel's hero sits for a day in a train to go to the beach but does not reach his destination. The train, which symbolizes the independent country, goes on in indefinite directions. Insecure present and uncertain future create a situation, when heroes do not believe in anything:

Հետո եկավ փառի որդին, որ հորից
ու պապերից պակասը չէր ու ինքն էլ
հաստատ ինչ որ մեկին նույնիսկ մի
ֆանիսին երկու կես կաներ, բայց արի ու
տես, որ նրա ոտները խրվում էին հողի
մեջ, գետինը զզվել՝ չէր պահում նրան,
որովհետև նա հակված էր աշխարհի
արդարն ու անարդարը դատելու,
խորհրդածելու, և, ի վերջո, եկավ այն
հաստատուն կարծիքին, որ աշխարհն
այս սխալ է շինված. այսպես մտածեց,
բուրբ խփեց լճափի ժայռին, կնոջ
ծնատեղի պես մի նեղ քայքայեց, մտով
էնտեղ, հայտարարելով, որ ինքը դորձյալ
աշխարհի դուրս կգա, երբ աշխարհը
վախվի, լավը դառնա, ապա մի ֆանի
ագրարային պայմաններ էլ դրեց ու պինդ
փակվեց: (Khanjyan 2002, 166)

Then came the son of the brave hero,
who did not concede of his father and
grandfathers, and he definitely can
break into two halves of someone or a
few man, but it turns out that his feet
stuck into the soil, the ground is tired
of him, did not keep him because he
tended to judge the just and the unjust
of the world, to think, eventually came
to the firm belief, that this world is built
wrong: so he thought, his sword struck
to the lake's rock, opened a crack, like a
woman's reproductive organ, he entered
there. Also announced that he will come
out into the world again, when the world
will change, will become better, then laid
several agrarian conditions, and tightly
closed in a cave.

But the most extensive and systematic references to the Armenian epic can be found in Levon Khech'oyan's prose. Four novels and numerous short stories by the author, directly or indirectly mentioned the epic motives and characters, especially P'ogr Mher. So, in his autobiographical novel *Incense Trees*, published in 1991, the author narrates a semi-mythical history of his family. Here, as in the first part of the epic *Daredevils of Sassoun*, the dynasty is founded by one woman, grandmother Shushan. There are other epic motives too. In this novel, though we do not find P'ogr Mher, the traces of Mher's plot can be seen in doomed and tragic heroes.

In another novel, *King Arshak and Eunuch Drastamat*, such heroes are King Arshak and partly Merouzhan Artsrouni (Khech'oyan 1995). In *Black Book, Heavy Bug* there is the hero Onan (Khech'oyan 1999). These novels mainly realize Mher's motive of weakening the soil, after which he was shut up in a cave.

4. *The new reality and old hero*

As we have seen these novels do not mention the heroes and creators in Armenian epic folklore, such as Sanassar, Mets Mher, or Davit', but rather contradictory characters like P'ogr Mher, who rebelled against his father, was defeated, but did not die, and for this reason, is sometimes perceived as a character, who have the mission of a saviour.

Why do they prefer P'ogr Mher to other heroes? These are difficult questions to answer, however, analysis of literary reality and social-political conditions enable us to find answers.

On the one hand, reflection on the epic and myths is conditioned by the influence of the literature of "magic realism", and is manifested in the form of a narrative and in methods of literary representation. On the other hand, harsh and unstable times compel writers to disclose truths and national roots purified by traditions and centuries. On the basis of generalities of the independence period, the contradictory heroes of eschatological myths return in novels. The well known Armenian writer and Head of the Armenian Writers Union in the 1990s Hrant Mat'evosyan, in wrote (in 1993):

Էսօր մեր իրականությունը Փոփր
Մեքի անիրական իրականությունն է:
Խուսափուկ, անորոշ թեմամի և իրական
պարտություն: Ո՞վ է կարողանալու
մարմնավորել էս բոլորը: Մեր մտքից,
մեր տեսադաշտից խուսափող թեմամուն,
մեր մտքի եզրերին երբեմն առնչվող, բայց
երբեք մեր մտքից կլանվող այս վիճակն ո՞վ
է մարմնավորելու:

Today our reality is the unreal reality of
P'ogr Mher. An elusive, vague enemy
and a real defeat! Who will be able to
embody it all? Who will embody the
enemy eluding from our mind, from our
sight? Who will represent this situation,
which sometimes contacts with the edges
of our mind, but never is perceived by
our mind?

Դավիթն է ընդգծվել, Դավիթն էր
անհրաժեշտ ազգային զարթոնքի մեր
իրականությանը. իրական Դավիթ, իրական
թեմանի, իրական հաղթանակ: Դրանով
գրականության բուն էությունից հեռացավ
հայ գեղարվեստ-փիլիսոփայական
միտքը, չնայած, ակնհայտորեն Միերի
վիճակն էր կրկնվում՝ և՛ առանձին,
նույնիսկ խոռոք, անհատականությունների,
և՛ կուսակցությունների ու ողջ հայ
իրականության նակատագրերում:
(Mat'evosyan 2005, 501)

David was the highlight; Davit' was
needed for our reality of national
revival: real Davit', the real enemy,
the real victory. On this account,
the Armenian artistic-philosophical
thinking was estranged from the
very essence of the literature, althou-
gh, obviously Mher's situation was
repeated in the fate of big figures, as
well as in the fate of parties and of
the whole Armenian reality.

Describing the reality of independence and defining who could be the hero of that time, H. Mat'evosyan, willingly or unwillingly is directing our authors, advising them to re-read the Armenian epic and to find the new reality there (the reality of an elusive, vague enemy) to understand the respective hero (P'oqr Mher), we are invited to find a deeper meaning of this portrayal – the key being artistic-philosophical thinking.

The tragic, controversial Mher fought with his father, was cursed and deprived of social status and was exiled from Sassoun. This lonely and condemned hero is reminiscent of a man who is looking for his mission and national identity in this big world in general, and in particular, we can see an Armenian, who is living in an independent country but is still unable to rid himself of the mentality characteristic of a totalitarian regime. If characters preceding Mher have an external, tangible enemy, then Mher's enemy is within the country or inside Mher himself. In order to understand the world, first, he should understand himself. Accordingly, he may become the hero of a new and great literature, and not the soldier that won the Karabakh war; not the writer, who became a member of Parliament, as Hrant Mat'evosyan and many others, and not the scientist who became president, as in the case of the first president of Armenia.

5. *Waiting for a saviour*

As we have seen, Mher is not only a symbol of condemnation but also of national revival. He is related to new and better changes, to the triumph of justice. As early as in the 19th century, the famous romantic novelist Raffi, in his novel *Kaytser* (Sparks) wrote about this perception of Mher.

Մի օր նա կխորտակե իր շղթաները
 և, իր ձիու վրա նստած, դուրս կալանա
 ֆարայրից, վրեժխնդիր կլինի իր
 թեմանիներին, և կմաքրե հայոց աշխարհը
 չարությունից [...] Մի օր նա դուրս
 կգա իր արգելանից և կրկին լույս ու
 արդարություն կսխառնե հայոց աշխարհում.
 (Raffi II 1904, 101)

One day, he will break his chains and will
 come out of the cave, riding his horse, take
 vengeance on his enemies and eradicate evil
 from the Armenian land [...] One day he
 will leave his cloister and will shed light and
 justice in the Armenian land again.

Որ աշխարհ ավերվի, մեկ էլ շինվի,
 Եբոր ցորեն էղավ ֆանց մատուր մի,
 Ու գարին էղավ ֆանց ընկուզ մի...
 (Sasunts'i Davit' 1939, 369)

When the wicked world is destroyed and rebuilt,
 When the wheat grows to the size of a rose-pod,
 When the barley grows to the size of a walnut.
 (Transl. by Shalian 1964, 370-371)

In contemporary novels, this reading of Mher's character is related to the moods of waiting for the Saviour and is accompanied by the desires of bringing Mher or similar characters, out of the cave in different ways. In this case, he becomes the long-awaited Messiah, a prophet, a righteous king, who should come out of the cave, or rise up from times of historical-mythical glory and lead the people. We can find these ideas in H. Vardumyan's and A. Martirosyan's novels and partly in L. Khech'oyan's novel *The Book of Mher's Door*. We can also find the parody of this idea in G. Khanjyan's novel *Get on Train A*.

However, apart from the above-mentioned, in my view, there is another reason for reflecting on Mher: P'oqr Mher is the only incomplete and unfinished character of our epic, thus giving a possibility for new readings. He can be modernized, but not the other heroes – Sanasar, Mets Mher or Davit', because they are part of the finished epic world and the sacred tradition.

But in this case, we have another problem: if it is possible to make separate citations from or references to the epic, then it is impossible to write a complete novel based on the epic.

6. *From epic to novel*

The Russian theoretician Mikhail Bakhtin in his famous work *The Epic and the Novel*, wrote:

[...] предание отгораживает мир
 эпопеи от личного опыта, от
 всяких новых узнаваний, от всякой
 личной инициативы в его
 понимании и истолковании,
 от новых точек зрения и оценок.

[...] tradition isolates the world of the
 epic from personal experience, from
 any new insights, from any personal
 initiative in understanding and inter-
 preting, from new points of view and
 evaluations.

Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершен и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. (Bachtin 1975, 460)

The epic world is an utterly finished thing, not only as an authentic event of the distant past, but also on its own terms and by its own standards; it is impossible to change, to re-think, to re-evaluate anything in it. It is completed, conclusive and immutable, as a fact, an idea and a value. (Trans. by Emerson, Holquist 1981, 17)

Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман. В эпоху эллинизма возникает контакт с героями троянского эпического цикла; эпос превращается в роман. (Ivi, 459)

The novel, by contrast, is determined by experience, knowledge and practice (the future). In the era of Hellenism a closer contact with the heroes of the Trojan epic cycle began to be felt; epic is already being transformed into novel. (Ivi, 15)

For this reason, it is possible to bring Mher to our times, but it is impossible to import modern ideas into the epic world, at best it can become a parody novel. We can come across these issues in the last novel by L. Khech'oyan.

In the novel *The Book of Mher's Door*, through contemporary and epic parallel narratives, the author tries to answer simultaneously a few questions: Who is Mher? What is Agravakar? Why and how did it influence the Armenian national path and identity?

These questions get numerous and various responses and eventually remain unanswered.

The novel's hero, a man, living in the 21st century, tries to explore the national epic. He lectures at university because he cannot write a novel, about the epic *Daredevils of Sassoun*.

Դասախոսություններով հանդես գալու մյուս պատճառներից մեկն էլ ազգային վեպի հիմքի վրա գեղարվեստական գիրք գրել չկարողանալս էր, սեփական շնորհիս նկատմամբ հուսահատությունը և բանի գնացող, սցիլալ-կենցաղային հոգսերի սաստկանալը, որն այլ հնարավորություն չէր թողել, բուն այդ եղանակով սպրելու միջոց գտնելը. (Khech'oyan 2014, 12)

One other reason for lectures, is the inability to write a novel based on the national epic, the despair with own grace. And social concerns, which more and more increased, left no other possibility than finding a way to live that way.

The hero is trying to prove that the epic is not a fairy tale, but “the sacred book of a constitution, belief, which gave our fathers-ancestors” (“Խաչր նախնիներից մեզ հասած սահմանադրության, հավատամքի սրբագան գիրք”, ivi, 10). It should be read and reveal the hidden messages and find the way to correct the situation in a new social-political reality.

The epic heroes are depicted in new situations. The political, economic and social conditions of Sassoun are portrayed in new, unusual details, which are not relevant for the medieval epic world. The motive of Mher's cave closure and condemnation, the author tries to explain with common human, psychological features and with a specific historical and social situation. The hero who lives in the 21st century, consciously or subconsciously, relives the epic hero's suffering and dreams and feels his presence and guidance. In modern Armenian reality, the hero repeats Mher's behaviour. Mher and the novel's character are reversed:

Մերի, բենգինի մի շուղ հայտնվել էի Ագռավախարի դիմաց: Գիտեի՝ միայն նրա հետ հանդիպելով, միայն այդպես էր հնարավոր ազատագրվել տարիներ շարունակ կյուծող ու մաշող ստրկությունից. երկուսիցս մեկը՝ կամ ինքը, կամ ես պիտի կործանվեինք: Եթե չցանկանար երևալ, որոշել էի կռվել. հրդեհ էի գցելու Ագռավախարի ներսը, հրկիզելու էի նրան, ինչ գնով էլ լիներ դուրս էի հանելու, որևէ հնարով հանդիպելու էի: (Ivi, 372)

Naked, with a bottle of gasoline, I appeared in front of Agravakar. I knew that I should only meet him, it was only possible deliverance from many years of backbreaking and exhausting slavery. One of the two: either he or I must perish. If he does not appear, I decided to fight. I set a fire inside the Agravakar, I set fire to him, whatever it might cost, I get him out, I must meet with him in some way.

The tense political situation of Sassoun is parallel to a similar political reality in Armenia. In both cases the requirements are social and political, in both cases the government responds that this is what there is and there is no choice. And this uncertain situation makes people desperate. The immortal Mher's myth inspires young people and they rebel. The Sassoun government, in order to suppress the rebels, spread the rumours that Mher is dead. That is, they want to deprive people of their last hope for a better future:

Նրանք ժողովրդին վերջնականապես հուսահատեցնելու համար ոչ միայն Մերի անմահության գաղափարն էին ժխտում՝ հորինված, Ոստանակապանի գերության ստորագուցիչ պատմությունը տարածելով իշխանի կողմից երեկեր որսալու ցանցով բռնվելու և ֆարհանֆերում բանելու մասին, այլ և վարձու բանասացների քատերախաղի միջոցով էլ մեկ ուրիշ, այլ սոսկալի պատմություն էլ էին ներկայացնում: Մերին սպանած և մահվան դատապարտված հինգ գյուղերի հինգ գյուղացիներին դատավարությունն էին խաղում: (Ivi, 24)

They, for final disillusion the people, not only denied the idea of Mher's immortality, telling the story of Mher's humiliating captivity in Vostanakapan, had spread the legend, that the prince is caught the Mher by animals net, and employed him in quarries. Also, through the folk narrator's play they represented another terrific story. They present the play of the trial of the five villagers from the five villages, who killed Mher.

But, the expansion of the epic plot and author developments inevitably import new, modern ideas, which are not peculiar to the Middle Ages. The ideological integrity of the epic world is violated. To save the situation, L. Khech'oyan creates the character of an epic researcher. He simultaneously presents epic scientific theories and writes a novel about Mher. The character confesses to the inability to finish the novel, however, his lectures are successful, because it is possible to analyse the epic scientifically, but impossible to turn it into a novel.

7. *Old treasures and new leader*

In contrast to previous references to Mher's character, the author brings to the foreground Agrravak'ar – the place, where Mher was shut up. He doesn't try to bring Mher out of the cave, but he himself goes to the cave, in order to get acquainted with spiritual treasures and national wisdom stored there together with Mher. Eventually, he comes to the conclusion that Mher should stay in the cave so as to preserve the Armenian gene till the arrival of better times.

Ագրավակ'արը ոչ գնդան, ոչ էլ ֆարե
 դամբարան կոչելն է հիւս, ինչպէս
 ազգագրագետներից ու բանասերներից ոմոնք
 են անում: Կարծում են՝ բնության արգանդի
 է նման՝ նյութական անգոյություն ծնող:
 Կարելի է ժողովրդի ողնուսար, գլխուսում,
 հոգևոր բանականություն էլ անվանել կամ
 էլ հավերժական արժեքների, նպատակների
 և երգանքների խորհրդաբանություն, որտեղ
 ազգը միլիոնավոր տարիների ընթացքում մեղվի
 նման աշխատելով, հոգևոր հարստություն էր
 կուտակել: (Ivi, 95-96)

It is not right to call Agrravak'ar a
 dungeon or a stone mausoleum, as
 some ethnographers and philologists
 do. I think it is like the womb of
 nature, which gives birth to materi-
 al non-existence. It may also be
 called the vertebra, chromosome or
 spiritual rationality of a nation or the
 symbolism of eternal values, goals
 and dreams, in which the nation has
 accumulated spiritual wealth working
 like a bee during millions of years.

Accordingly, in a sense, Khech'oyan's novel marks a new ideological twist. The writer does not link the salvation of the nation to Mher's exit any more, but emphasizes the importance of the cultural and spiritual heritage of our country stored at Agrravak'ar for the next generations till the arrival of better times. May this be viewed as a writer's and nation's expression of disappointment from different kinds of leaders, kings and heroes? We can think of it.

In 2002, L. Khech'oyan wrote, “Throughout my conscious life, I have been waiting for the hero with a red mark on his forehead, who would bring a nationwide project” (“Ամբողջ իմ գիտակցական կյանքի ընթացքում սպասել եմ կարմրածուխի նշանը ֆակտաիկ կանչվածին, որ համազգային ծրագիր կբերեր” (2002, 116-117). In fact, the writer is unable to fulfill this idea in the novel, perhaps, now times have changed.

In my opinion, it is the expression of a defeat of an intellectual, the final rejection of activity, of any activity in general, in favour of awaiting better times.

Conclusions

Khech'oyan's novel, and also the other references to Armenian epic and myths, show that the contemporary Armenian novel, in general the public consciousness, constantly reproduces old ideas, historical and mythical characters. This is an attempt to interpret the present and in some way be ready for the challenges of the future. It seems that the present is not so interesting for the contemporary novelist, or they cannot understand and submit it.

Of course, the present is directly or indirectly in the novels, but is presented through the past. Perhaps there is a need to finally overcome the past heroic myth and bring new ideas and concepts. It seems that the new generation of novelists is on this road.

References

- Abeghyan Manuk (1889), *Davit' yev Mher: Hay zhoghovrdakan vep* (Davit and Mher: Armenian folk epic), Shushi, Tparan Mirzajan Mahtesi-Yakovbeants'.
- Abeghyan Manuk, Melik'-Ohanjanyan Karapet, eds (1936), *Sasna Tsrer* (Daredevils of Sasouun), vol. I, Yerevan, Pethrat.
- (1944), *Sasna Tsrer*, vol. II, part 1, Yerevan, Pethrat.
- (1951), *Sasna Tsrer*, vol. II, part 2, Yerevan, Haypethrat.
- Abovyan Khach'atur (1858), *Verk' Hayastani* (Wounds of Armenia), Tparan, Nersisean hoguevor dprot's'i hayots' yantsayloy yaznuakan Georgay Artsrunwoy. Engl. trans. of the novel preface by Vahé Baladouni (2005), *The preface to 'Wounds of Armenia': lamentation of a patriot*, Yerevan, Museum of Literature and Art.
- Bachtin Mikhail M. (1975), "Épos i roman (O metodologii issledovaniâ romana)", in Id., *Voprosy literatury i estetiki*, Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 447-483. Engl. trans. by Caryl Emerson, Michael Holquist (1981), *Epic and Novel (Toward a Methodology for the Study of the Novel)*, *Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by Michael Holquist, Austin, University of Texas Press Slavic Series, 3-40.
- Bekmezyan Alvard (2007), *Mifakinarrut'yan bnuv't'y ardi hay ardzakum* (The nature of use of myths in contemporary Armenian prose), Yerevan, Yerevani Petakan Hamalsarani Hrat.
- Ch'arents Yeghishe (1933), "Sasunts'i Davit'" (David of Sassoun), in Id., *Girk' chanaparhi: Poemner yev banasteghtsut'yunner* (Book of the Road. The poems), Yerevan, Pethrat. 5-32.
- Ghanalanyan Aram, ed. (1979), *Sasna Tsrer*, vol. III, comp. by Sargis Harut'yunyan, Arusyak Sahakyan, Yerevan, Pethrat.
- Hambardzumyan Hayk (2012), *Zugaherr ynt'yerts'umner* (Parallel Readings, selected works and articles), Yerevan, Grakan Etalon.
- Isahakyan Avetik' (1922, 1938), *Sasma Mher*, Yerevan, Pethrat.
- Khanjyan Gurgun (2002), *Nstir A gnats'ky* (Get on Train A), Yerevan, Nor-Dar
- (2001) "Histerianer" (Hysterias), in Id., *Spanel pr'ekh'in* (Kill the Saviour), Yerevan, Nor-Dar, 44-108.
- Khech'oyan Levon (1991), *Khmk'i tsarrer* (Incense Trees), Yerevan, Nairi.
- (1995), *Arshak Arka, Drastamat Nerki'ni* (King Arshak and Eunuch Drastamat), Yerevan, Nairi.
- (1999), *Sev girq', tsanr bzez* (Black Book, Heavy Bug), Yerevan, Nairi.
- (2002), *Hunisi hingy yev vets'y* (Five and Six of June), Yerevan, Areg.

- (2014), *Mheri dran girqy* (The Book of Mher's Door), Yerevan, Antares.
- Martirosyan Armen (1986), *Maze kamurj* (Hair Bridge), vol. I, Yerevan, Sovetakan grogh.
- (2002), *Maze kamurj*, vol II, Yerevan, Zangak-97.
- (2003), *Maze kamurj*, vol. III, Yerevan, Nor-Dar.
- Mat'evosyan Hrant (2005), *Hatyntir* (Selected works), vol. II, Yerevan, Ogostos.
- Murats'an (Ter-Hovhannisyán Grigor) (1912), *Georg Marzpetuni*, T'iflis, Kovkasi hayots' hratarakch'akan ynkerut'yun, Tparan N. Aghaneants'i.
- Nazinyan Artashes, ed. (1999), *Sasna Tsrer*, vol. IV, comp. by Sargis Harut'yunyan, Arusyak Sahakyan, Yerevan, Gitut'yun.
- Orbeli Hovsep, ed. (1939), *Sasunts'i Davit'* (David of Sassoun), comp. by Manuk Abeghyan, Gevork Abov, Aram Ghanalanyan, Yerevan, Pethrat. Engl. trans. by Artin Shalian (1964), *David of Sassoun: The Armenian Folk Epic in Four Cycles*, Athens (Ohio), Ohio UP.
- Qalan'aryan Zhenya (2008), "Mi k'ani ditarkumner ardi hay vepi nerzhanrayin zargats'umneri masin" (Some notes about genre inside developments of contemporary Armenian novel), in Id., *Grakan horizonner* (Literary Horizons), Yerevan, Yerevani petakan hamalsarani hrat., 226-240.
- Raffi (Hagop Melik Hagopian) (1881), *Davit Bek*, part I, Tiflis, Kovkasi karravarch'. glkh. karrav.
- (1881), *Davit Bek*, part II, Tiflis, Kovkasi karravarch'. glkh. karrav.
- (1882), *Davit Bek*, part III, Tiflis, Kovkasi karravarch'. glkh. karrav.
- (1886), *Samvel* (Samuel), Tiflis, Tparan. Yovhannes Martiroseants'i.
- (1904), *Kaytser* (Sparks), vol. I, Wien, Mkhit'aryan Tparan.
- Samuelian Thomas J. (1999), *David of Sassoon*, Yerevan, Tigran Metz.
- Srvandztyants' Garegin (1874), *Grots' yev brots', Sasunts'i Davit' kam Mheri Durr* (Written and Unwritten, David of Sassoun or Mher's Door), Constantinople, Tpagrut'yun Ye.M. Tntesani.
- T'umanian Hovhannes (1904), *Sasunts'i Davit'* (David of Sassoun), Tiflis, Tparan Hermes. Engl. trans. by Aram Tolegian (1961), *David of Sassoun: Armenian Folk Epic*, Bookman Associates, New York.
- Vardumyan Hovik (2014), *P'oqr Mheri venadardzy* (The return of Little Mher), Yerevan, Edit Print.
- Zaryan Nairi (1966), *Sasna Davit': Hay zhoghovrdakan dyuts'aznavep* (David of Sassoun: Armenian National Epic), Yerevan, Hayastan.
- Zoryan Step'an (1944), *Pap tagavor* (King Pap), Yerevan, Haypethrat.
- (1959), *Hayots' Berdy* (Armenian Fortress), Yerevan, Haypethrat.
- (1967), *Varazdat*, Yerevan, Hayastan.

Il cerchio del ritorno. A proposito dell'arte di Mikayel Ohanjanyan

Vazgen Pahlavuni-Tadevosyan (Vazo)
Artista

Nella storia dell'arte si può individuare una “storia di partenza e di ritorno”. Un continuo movimento di idee, influenze e scambi, che si estende su tutti i periodi storici e artistici e di cui sono protagonisti l'artista e la sua individualità. Si dice che per il talento artistico certi luoghi costituiscano dei punti di svolta, determinandone il percorso e lo sviluppo della sua creatività. Ma si sa anche che la cultura di provenienza costituisce un costante punto d'appoggio.

Partenza e ritorno, punto d'appoggio: categorie che permettono di delineare la figura di Mikayel Ohanjanyan, artista armeno quarantenne che da 16 anni vive e lavora in Italia mentre continua ad appartenere alla sua cultura d'origine. Diplomatosi presso lo State Academy of Fine Arts di Yerevan, nel 1998 è a Ravenna per partecipare alla XIII Biennale Internazionale Dantesca di scultura, classificandosi terzo, per trasferirsi successivamente a Firenze, dove frequenta l'Accademia di Belle Arti.

La “chiamata” dell'arte – la stessa che ha mosso Costantin Brancusi a partire dalla Romania per raggiungere a piedi la Francia, Pieter Brueghel dalle Alpi verso l'Italia, Vasilj Kandinskij da Mosca a Monaco, Ervand Kochar da Tbilisi a Parigi... – ha spinto Ohanjanyan ad unirsi ai grandi movimenti storico-culturali, in continuo passaggio tra Oriente e Occidente, tra nord e sud, tra centri e periferie.

Provo a figurarmi la situazione in cui il giovane scultore ha avvertito questa necessità. L'Unione Sovietica – di cui l'Armenia ha fatto parte fino al 1991 – era da poco crollata, funzionava ancora il sistema delle limitazioni (di pensiero, soprattutto), ma si aprivano nuove possibilità, nuove porte verso il mondo intero, si cominciava a percepire il nuovo e il diverso, nascevano aspettative e forse anche illusioni.

Nel periodo sovietico, l'attenzione dell'artista era indirizzata ai paesi europei portatori di grandi tradizioni culturali come Italia, Francia, Spagna, Olanda e Germania, con una particolare ammirazione verso l'Italia e la Francia, grazie a legami storici e anche a certe consonanze culturali. A tale interesse per l'Europa si sommava la “chiamata”, il desiderio di raffinare la propria arte e

le proprie conoscenze nel contesto globale creato dai grandi maestri del passato, un contesto di cui provare a divenire parte. Ma pochissimi riuscivano a muovere passi concreti nella direzione desiderata, nella maggioranza restava prevalente un forte sentimento di insoddisfazione, originata dai limiti posti dall'ideologia ufficiale che per decenni ha escluso l'Armenia dalla realtà globale del mondo dell'arte e della cultura. In effetti, nell'ottica sovietica la storia dell'arte italiana sostanzialmente si fermava al Rinascimento: gli studi del primo Novecento si esaurivano nella conoscenza dei metafisici e dei futuristi, quelli del secondo dopoguerra accennavano appena all'opera di artisti vicini alla sinistra – tra cui Manzù, Greco o Guttuso – e dedicavano pochissime parole a Marini o Morandi. Per il resto soltanto informazioni incomplete o, semplicemente, immaginazione.

A partire da un simile quadro culturale non è difficile ipotizzare l'importanza della qualità e della quantità di nuove sensazioni e impressioni che, giunto in Italia, hanno influenzato il giovane artista armeno. Nell'affrontare le difficoltà dell'integrazione, Ohanjanyan ha saputo conservare la capacità di calarsi a pieno nel ritmo naturale della creatività, indubbiamente anche grazie ai profondi legami che la cultura armena ha con le grandi culture europee, a partire da quella etrusca e ellenistica fino a quella cristiana, legami che la rendono, in un certo senso, una delle fonti della civiltà europea.

È grazie alla dimensione europea della cultura armena che numerosi artisti armeni sono riusciti, da più di un secolo, a integrarsi nell'ambiente artistico di vari paesi europei.

Ciò che caratterizza, e forse contraddistingue, l'opera di Ohanjanyan è la perfetta unione di grande impegno, devozione e curiosità, un'unione raggiunta gradualmente a partire da un iniziale figurativismo narrativo che via via si è trasformato in forme mature in grado di veicolare concetti formali e filosofici.

Mi sembra che la ricerca di Ohanjanyan si sia sviluppata in due direzioni opposte che tuttavia si ricongiungono nella totalità dell'opera. La prima è la sensazione che nasce dai ricordi d'infanzia, dal ritmo della natura armena, delle sue montagne, dal riverbero degli albori di una civiltà, sigillati in forme arcaiche e sparsi in tutto il territorio della sua terra; la seconda, invece, è il mondo contemporaneo con i suoi continui e rapidi mutamenti, il mondo in cui l'artista vive cogliendone l'atto d'ispirazione e di riflessione. Conoscenza e rispetto della realtà (valore, quest'ultimo, oggi sempre più raro) permettono ad Ohanjanyan a congiungere i due opposti.

Osservando le opere di Ohanjanyan, e decifrandone i concetti, si scopre un forte connubio tra il *movimento* e il *concetto*, non viene negato né l'uno né l'altro.

Penso in questa ottica che tra tutte le forme d'arte la scultura sia la più *alchemica*, ovvero la forma in cui il pensiero e le sensazioni dell'artista prendono maggiormente corpo nella materia e in particolare nelle materie dense come il legno, il metallo e soprattutto la pietra. Nell'opera di Ohanjanyan la

presenza della pietra segnala il movimento dalle e alle sue origini. In effetti, la pietra vulcanica, forte e imponente, da millenni viene lavorata da maestri d'arte e da artigiani armeni e costituisce un elemento importante del paesaggio e della cultura dell'Armenia, della sua architettura e della vita quotidiana della gente. Basti pensare ai *Khachkar* e all'infinità delle sue varianti realizzate ai massimi livelli artistici.

Ohanjanyan dunque non si limita all'esercizio puro e semplice di una capacità tecnica, va oltre, supera i limiti, si muove verso spazi vuoti, mutamenti misteriosi, allegorici dialoghi interiori, tensioni e equilibri nuovi. Lo testimoniano le opere degli ultimi anni, siano esse di dimensioni ridotte oppure di carattere monumentale quindi destinate ad ampi spazi. La scultura *Tasnerku* (Dodici) – esposta nel Padiglione Armenia della Biennale di Venezia del 2015 e vincitrice del Leone d'Oro come miglior partecipazione nazionale – è esemplare per l'intento e la capacità di pensare lo spazio. Con simile valore estetico sono state realizzate nel 2016 due installazioni di grandi dimensioni, dal titolo *Durk* (Porte) presso l'Università degli Studi di Milano, nell'ambito del progetto "La Statale Arte". Alcune altre sculture vanno oltre i limiti integrando in sé la dimensione del testo scritto – poesie, nomi, lettere – che, pur senza condizionare il visitatore, conferiscono alle opere un peculiare aspetto sensoriale. Vi sono infine movimenti *oltre*, in opere grafiche, in cui l'artista tenta di dare forma alla sensazione dell'intimità profonda.

L'opera di Ohanjanyan è molto intensa, fa percepire con plasticità due luoghi, quello in cui oggi vive e quello da cui proviene. Trasmettendo il senso di un continuo e infinito viaggio a spirale e ci aiuta a capire la creatività che in lui si esercita tramite 'cicli di partenza e di ritorno' e che per noi si rivela come *il cerchio del ritorno*.

(27.08.2016)



1 - *Diario*, 2016, h.150 x 600 x 120 cm, ferro, marmo statuario, cavi d'acciaio inossidabili
Courtesy Mikayel Ohanjanyan e Galleria Tornabuoni Art Paris, foto Nicola Gnesi



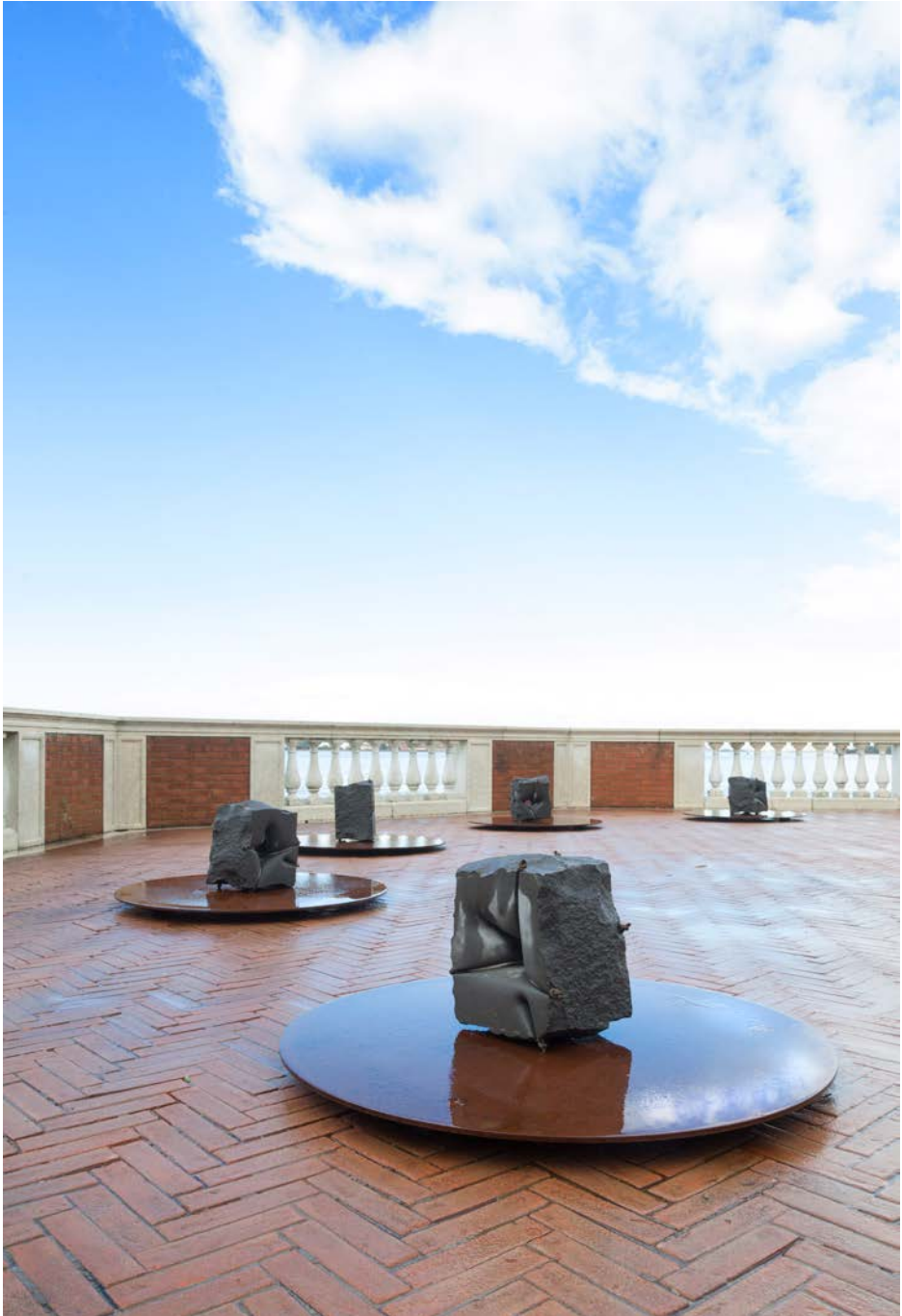
2 - *Diario*, 2016 (dettaglio), h.150 x 600 x 120 cm, ferro, marmo statuario, cavi d'acciaio inossidabili,
Courtesy Mikayel Ohanjanyan e Galleria Tornabuoni Art Paris, foto Nicola Gnesi



3 - *Diario*, 2016 (dettaglio), h.150 x 600 x 120 cm, ferro, marmo statuario, cavi d'acciaio inossidabili, Courtesy Mikayel Ohanjanyan e Galleria Tornabuoni Art Paris, foto Nicola Gnesi



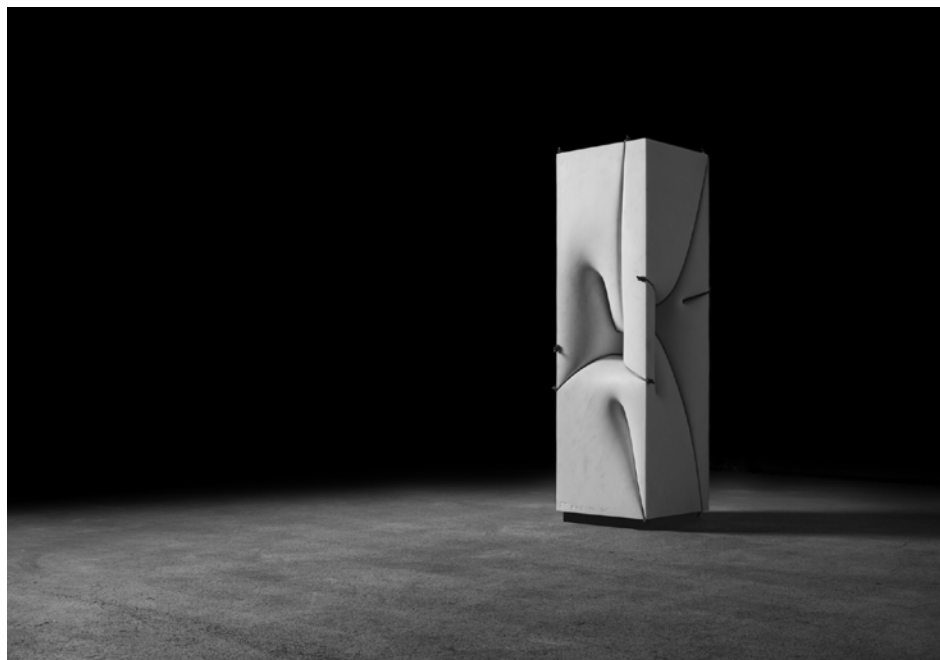
4 - *Tasnerku (Dodici)*, 2015, installazione \varnothing 12m, ogni singola opera h. 60 x \varnothing 120 cm, corten, basalto, cavi d'acciaio inossidabili. Courtesy Mikayel Ohanjanyan, foto Piero Demo



5 - *Tasnerku* (Dodici), 2015 (dettaglio), installazione ø 12m, ogni singola opera h. 60 x ø120 cm, corten, basalto, cavi d'acciaio inossidabili. Courtesy Mikayel Ohanjanyan, foto Nicola Gnesi



6 - *Tasnerku* (Dodici), 2015 (dettaglio), installazione \varnothing 12m, ogni singola opera h. 60 x \varnothing 120 cm, corten, basalto, cavi d'acciaio inossidabili. Courtesy Mikayel Ohanjanyan, foto Nicola Gnesi



7 - *Materialità dell'Invisibile #1*, 2015, h. 160 x 50 x 50 cm, marmo statuario, cavi d'acciaio inossidabili. Courtesy Galleria Tornabuoni Arte, foto Nicola Gnesi



8 - *Materialità dell'Invisibile*, 2014, h. 160 x 160 x 50 cm, marmo statuario, cavi d'acciaio inossidabili, Courtesy Fondazione Henraux e Galleria Tornabuoni Arte, foto Nicola Gnesi

Narrating the Armenian Genocide: an Italian Perspective

Sona Haroutyunian

Ca' Foscari University of Venice (<sona.haroutyunian@unive.it>)

Abstract

In many diasporic Armenian communities around the globe, stories of the Armenian Genocide resurface long after the traumatic events of 1915. This is also the case of survivors (and their descendants) who took refuge in Italy. Finding it difficult to speak at length and in depth about their profoundly painful memories and experience some waited decades to share the trauma through oral history accounts and written memoirs. This article addresses the memoirs of Armenian Genocide survivors in Italy. It explores how, despite all the trauma and difficulty, they put pen to paper and give expression to the horrors and tragedies they witnessed, documenting what the world needed to know better.

Keywords: Armenian genocide, genocide memoir, oral history, memory, trauma and literature

1. Introduction

In many diasporic communities, the Armenian Genocide stories appeared long after the traumatic events of 1915, even though there were some cases when the survivors testified immediately. Most notably, the British government published in 1916 a massive volume of 700 pages of testimonies entitled *The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire, 1915-1916: Documents Presented to Viscount Grey of Fallodon* by Viscount Bryce, usually cited in short as “The Blue Book”. In the words of Alan Whitehorn: “The Blue Book, [...], remains a century later, among the primary evidentiary collections on the Armenian Genocide. [...] It is a powerful refutation to those who would deny the historical record”¹. The endured horrors were also expressed in letters

¹ The book contains 150 documents and eyewitness accounts. Nine decades later, the pioneering volume was reprinted by the Gomidas Institute, with the previously deleted confidential names of sources now inserted into the text (Whitehorn 2015, 92).

and notes handed to humanitarian organizations facilitating family reunions among the scattered survivors of the Genocide. These were collected by Petros Tönapetian, among others, and published privately in London in 1922 under the title *Jayn Tarapeloc* ‘(The Outcry Of The Sufferers)’. The Armenian Genocide was witnessed through the countless photographs taken by Western missionaries like Armin Wegner whose photographs today “comprise the core of witness images of the Genocide” (Balakian 2003, 258)². There were of essential importance also U.S. Ambassador Henry Morgenthau’s (1918) dispatches to Washington.

While bystanders were shocked and greatly troubled by what they witnessed, they were still able to provide important historical documentation with photographs and embassy reports. By contrast, given the enormous amount of suffering of the victims of genocide, they were often overwhelmed by massive psychological blocks, which endured for much of their lives. Accordingly, the genocide survivors often found it extremely difficult to speak at length and in depth about their profoundly painful experiences and memories.

The Armenian Genocide survivors’ silence was also due to the fact that they were over-protective of their children considering them a representation of survival and treating them as substitutes for the relatives who perished and communities that had been wiped out. Thus with the aim to ensure their protection, the parents often refused to share the trauma with the second generation. However, the children in their turn, wanted to learn more and to rediscover their roots³. As Peeromian asserted, “the psychological block was one of the main reasons that the first-generation survivor-writers of the 1915 Armenian Genocide did not leave a very rich literary legacy in response to what they experienced” (2012, 7). The Armenian Genocide survivor writer Kostan (Gostan) Zarian wrote: “Our loss is so enormous that it is impossible to write about it. We all have this great desire to forget. Our yesterdays are filled with blood and fire, our todays with uncertainty, and our tomorrows remain shrouded in mystery” (1981, 20). The survivors did not want to speak, affirming that their “heart would not bear the tragic experience anew”⁴ or as Dante would have said “which

² Consider also AA.VV. 1996, Guaita 2005.

³ While exploring the impact of World War II on the second-generation Armenian-American identity, Aftandilian (2009) noticed that the War brought the memory of the Armenian Genocide to the forefront within Armenian-American families, as survivors of the Genocide had to send their sons off to war. Aftandilian interviewed World War II Armenian-American veterans and found that the topic of returning home, was more emotional than the topic of their combat experience. His research on the children of survivors found that many children were named after the murdered relatives. These children felt special, because an obligation was placed on them, directly or indirectly, to bear the hopes and aspirations of the survivors not only for the family, but also for the Armenian people as a whole.

⁴ From Arshakouhi Petrossian’s testimony, a survivor from Yozghat. Cf. Svazlian 2011, 351.

to remember only, my dismay renews”⁵ (*The Divine Comedy*, “Hell”, I, 6). The task seemed so immense and indescribable and the responsibility too great.

This was also the case of my great grandparents from my mother’s side. Mkrtich Atashian and Karmilè Paronikian, were from Van. They never told the story of their survival and not a single word about the massacres. According to their daughter Dr. Sedmar Atashian’s testimony, to the questions they used to answer, “We left Van a year before those events” (Haroutyunian 2016, 16). The only thing that Mkrtich would repeat was, “We buried a pot of gold under the pear tree. If you go there, you can take it. It is certainly still there”⁶. The relatives didn’t want to cause them the additional trauma of asking questions. Yet, it was also the period of the Soviet regime, when people were afraid of speaking about anything.

Until 1970s, Armenian Genocide scholar’s attention was firmly, and almost exclusively, fixed on documents, statistics and data. Scarce, if any, attention was given to oral history, memoirs and literary responses⁷. Two main reasons account for this state of affairs. The first is ideological as the scholars were faced with denial of the basic facts and laboured to document and validate the factuality of Armenian Genocide. The second reason is eminently practical: no initiative for collecting oral histories or considering narrative works became available until then. With the passage of time, Armenian Genocide scholarship has changed in character from descriptive to analytical and broadened from historical to encompass cultural, artistic, visual and literary aspects, thus emphasizing the importance of the memoirs, the artistic literature, and the eyewitness accounts that provide a broader understanding of Armenian Genocide. Some people and organizations were involved in this process. Richard Hovannisian, the historian who was the first to engage in gathering oral testimonies of genocide survivors remembers that first generation speaking little about their memories and experiences – “either not to want to burden or driven by an assumption that no one cared”⁸. Hovannisian (1986, 1992; Hovannisian, Myers 1999) in the early 1970s undertook the largest oral history project in the Armenian community, interviewing survivors and recording their stories, reaching a landmark in 2005 with the digitalization of all 800 interviews. Verjiné Svazlian (2011), ethnographer and folklorist, over the course of more than half a century recorded

⁵ Dante in Petrocchi ed. (1994): “che nel pensier rinova la paura!”.

⁶ For further details about these survivors’ testimony, cf. Haroutyunian 2015b, 17-18.

⁷ This paper uses ‘literary response/representation/expression/scholarship’ for literature and ‘memoir, written/published testimony’ for survivor’s written memories. However, Oshagan (1968, 246) by using the term ‘chronicle’ for Yesayan’s *In the Ruins* suggests that “new categories must be invented when writing enters into the poorly explored regions of the interdiction of mourning and Catastrophe” (Nichanian 2002, 197).

⁸ “The ‘Half-Immigrant’: in between California’s Generations”, Richard Hovannisian’s public lecture held at the University of Southern California on January 28, 2015.

– and thereby saved from a total loss – directly from the Armenian Genocide survivor-repatriates and further published the eye-witness testimonies and songs revealing their experience. Michael Hagopian, an educational filmmaker, spent forty years gathering the testimonies of Armenian Genocide survivors to provide evidence of one of the most contentious events in world history. He compiled four hundred interviews with Armenian Genocide survivors and witnesses with the firm aim to catch history for the future. Michael Hagopian's archive is now preserved at the Shoah Foundation, University of South California. In 1983, the Zoryan Institute undertook a major oral history program aimed at documenting on videotape the memoirs of the survivors of the Armenian Genocide. It was felt that the legal validity and the historical value of a testimony would be enhanced tremendously when the sight of the witness was added to the sound. The mentioned and other oral history projects were of critical importance as they began their work when there were still a relative handful of survivors left in the world. Without their work, the memories would have been lost to history. The next person was Rubina Perroomian (2003, 2008, 2012, 2015) who gave birth to the Armenian Genocide literary scholarship from the 1990s. With the publication of several books, she furnished a database of relevant literary responses and analyses of a number of texts.

Over the course of recent years, I have been involved in researching the literary representation of a trauma, focusing on the Armenian Genocide⁹. In addition, the experience of translating Antonia Arslan's Genocide narratives (Arslan 2007, 2012) and teaching a course at California State University in Fresno¹⁰ on "The Armenian Genocide through Literature and Translation" led me to hypothesize the theory of "layered translation" (Haroutyunian 2015a, 44). Through evidencing the several passages between historical event and its literary representation, I concluded that the literary representation of a trauma is not always the immediate step after the historical event; but is actually the result of a multi-layered process. According to the theory of "layered translation", what follows the historical event is the translation of that event in the minds of the survivors, i.e., their memory and interpretation of the event. Memory later becomes the subject of oral history, and oral history enters the minds of

⁹The first fruits of the research on the literary representation of the Armenian Genocide have been presented through public lectures in 2013 at California State University in Fresno and at the University of South California in Los Angeles. The further results have been presented during the 44th Annual Scholars' Conference (ASC) on the Holocaust and the Churches "Remembering for the Future: Armenia, Auschwitz and Beyond", hosted by the American Jewish University, Los Angeles, on March 8-11, 2014. Cf. Haroutyunian 2015a, 2015b, 2016.

¹⁰In 2013 this author had the honour to be the 10th Henry S. Khanzadian Kazan Visiting Professor in Armenian Studies at California State University Fresno. For further details about the course cf. <<http://hyesharzhoom.com/wp-content/uploads/2014/03/123-HS-Vol-35-No-1-October-2013.pdf>>. See also "Family History Project Excerpts" (Vardanyan 2013).

the writers of memoir and fiction. Between these layers some other layers may intervene. For example, the passage from a survivor's memory to oral history can pass through a psychological layer, as the trauma often blocks the survivor from telling one's story.

Until now my research has mainly been focused on the final layer, i.e. on the literary representation of the Armenian Genocide. This paper will consider the memoirs of the survivors who took refuge in Italy and gave expression to the horrors and tragedies they witnessed through published testimonies or oral history.

2. *Armenian Genocide memoirs*

A handful of Armenian genocide survivors arrived to Italy almost immediately after the traumatic events. However, they waited for a long time to share the trauma. Being bearers of the traumatic event or of "non-event", in order to share the trauma they needed a time shift¹¹. Language and foreign script barrier were among additional challenges facing the survivors. On the other hand they couldn't write in their native language, which in the words of Altounian (2013, 45) was "severed from its reference, that were disqualified from the impunity of the experienced crimes in the absence of anyone else, is experienced by the survivors as a delirious language"¹². The memoirs were published after decades in Italian, when these survivors were in their late 60s to 80s.

The survivor Raffaele Gianighian (1992) was 9 during the Armenian Genocide. Being forced to leave his birthplace, he lived for four years in fear of death, losing day by day his relatives until the loss of his identity. With the name of Abdullah and a circumcision, which however didn't preserve him from the violence of his Kurdish companions, he managed to survive thanks to the intervention of tormented and fortunate circumstances that led him to Italy, to Cortina d'Ampezzo, where he settled¹³. In his memoir, Raffaele describes his pilgrimage at the age of 71 to his native village of Kisak in the district of Khodorchur (Vilayet of Erzerum) to gather the story of Armenians who lived there in 1915: the memory of the places is still extraordinarily sharp and accurate, but all traces of the Armenians who in 1915 were in Kissak are removed; the house where he was born had disappeared, that of the neighbors ruined and only three

¹¹ According to Claude Janin (1996, 38-39) "The traumatic event is a 'non-event', something that is not produced". That "first stage of the trauma [...] is the cold core of the non-assimilated trauma by oneself".

¹² Consider also Beledian (2001, 181-182); Ertel (2001, 82-83). In the last chapter "Traduire au tiers ce qui reste" of her *L'intraduisible*, Janin Altounian (2005) considers the importance of the transmission of memory through linguistic and cultural displacement. Cf. also Jugian-Perez (2006).

¹³ For name changes consider among others Garna 2005, 150.

columns of his father's forge were preserved. Also the cemetery "was demolished to make a field. [...] everything has become extinct as if an earthquake had annihilated everything"¹⁴. Some years later Raffaele's son, Vartan, visited the same places of his father and re-edited his father's book with annotations, where he described some aspects of the last hundred years of history of the Armenians and Turks, of victims and perpetrators (Gianighian 2014).

A careful reading of these texts reveals that the survivors, i.e. the 1st generation in this paper, had to make a choice through an inner struggle: either to close themselves within memories or to forget them in order to continue¹⁵. The silence became the rule. The second generation was left aside and for them the priority was the language challenge and the integration in the new host societies. On the other hand this same first generation didn't share the trauma also due to not being able to get rid of psychological blocks. Hence, they lived with the burden of the trauma and managed to share it with their children and grandchildren only after decades, as explains Coren Mirachian, a survivor born in 1904 in Ghemereg in the preface of his memoir *Da pastorello a medico*:

The first purpose of the book is to make my daughters and grandchildren aware of my past, so full of tormented events with struggles and sacrifices of all kinds, so that they learn to overcome the inevitable struggles of life; and to be useful to those discouraged, especially if young and somehow facing difficulties [in order for them] to learn to overcome the adversities of life. (Mirachian 1986, 7)

Ora primo scopo del mio scritto, è il desiderio di fare conoscere alle mie figlie ed ai nipoti il mio passato, così carico di tormentate vicende con lotte e sacrifici di ogni genere, affinché ne traggano insegnamento per superare inevitabili lotte della vita; poi per essere utile a quanti scoraggiati, specie se giovani o comunque in difficoltà, affinché imparino a superare le avversità della vita.

In the book, Mirachian narrates about his slavish life in different Turkish families, followed by different periods spent in the orphanages, always frightened and hungry. After various transfers he arrived to Smyrna where an Armenian family adopted him. Unfortunately his trauma renewed when during the further massacres he lost this second set of parents whose family name he would proudly carry till the end of his life. He managed to escape by sailing to Athens, then to the orphanage of Corfu, and later arrived to Venice to Moorat Raphael College¹⁶.

¹⁴ Gianighian 1992, 45-46; "[Il cimitero] è stato demolito per farne un campo. [...] tutto è estinto, come se un terremoto avesse cancellato ogni cosa". The English translations are by this author, unless otherwise noted.

¹⁵ Cf. Fossion, Rejas, Servais, *et al.* 2003, 521.

¹⁶ In the first half of the 19th century, the Armenian Mekhitarist Congregation underwent considerable expansion of its educational activities with the foundation of numerous schools and colleges in the Crimea, Venice, Padua and various centers in Asia Minor and the Caucasus. In accordance with the conditions of the wills of two Armenian benefactors, Samuel Moorat

Sometimes the survivors didn't live to see the publication of their memories. These were the cases of Varvar Tachdjian and Manug Khanbeghian.

Varvar Tachdjian born in 1909 in Svas, began writing her memories in French and in Armenian from her mid-seventies until the end of her life. Her notes were found in 1990 after her death and published only in 2003 in Italian by Varvar's daughter Alice (Tachdjian Polgrossi 2003). In the book *Pietre sul cuore* (Stones on the Heart), Alice interwove her mother's memories to her own recollections and thereby enriching the text with excerpts from their private correspondence and conversation.

Manug Khanbeghian's memoir *The Cross and the Half Moon*, came out in 2001 in Milano, almost twenty years after the death of the author. Khanbeghian, an otorhinolaryngologist and one of the most active members of the Armenian community of Milan, was born in Trabzon in 1895. He survived the Armenian Genocide, since in 1915 he was a student in Venice at the Armenian Moorat-Raphael College. Upon the advice of his eldest brother, a Mekhitarist monk, he didn't return home that fatal year, and thus experienced the tragedy in distance. He learnt that his two sisters in order not to fall into the hands of young Turks had preferred death by jumping from the window of the house. In the words of Manoukian:

The complex narrative in which he competed in the last years of his life can be read as the painful experience of the process of drafting the terrors of memory with respect to its own lack from the place of the tragedy.
(Manoukian 2014, 248)

La complessa narrazione in cui si è cimentato negli ultimi anni della sua vita può essere letta come la sofferta testimonianza del processo di elaborazione dell'angosciosa memoria relativa alla propria assenza dal luogo della tragedia.

Through the characters developed by the imagination of the author the book tells the story of a village and a family swept away by the massacres of 1915. It is also a story of women who knew how to tenaciously resist in their own land and, even though defrauded by all, managed to survive with dignity and to keep their traditions and culture alive.

and Eduard Raphaël Gharamianz, in 1834 and 1836 respectively, the Samuel Moorat College was founded in Padua (Prato della Valle), moving in 1846 to Paris, and the Raphaël College was set up in Venice, originally located in Ca' Pesaro and moving in 1850 to Ca' Zenobio ai Carmini. Both colleges became the principal points of reference for the Armenian communities in Europe for secondary school education and in fact taught the intellectual and managerial class of the 19th and most of the 20th century. This was especially true of the Venetian college which, in 1870 merged with the Paduan Institute which had since moved to Paris. From then on, the college in Ca' Zenobio had the double name Moorat-Raphaël and so it remained until 1997 (Peratoner 2007 [2006], 141-143).

The next memoir is by Vasken Pambakian (2010). He was only two years old when his native Smyrna underwent the catastrophe of the Great Fire, completely destroying the Greek and Armenian quarters of the city. Pambakian's book *Viaggiando nei miei ricordi* (Travelling through my Memories) is interwoven with the memories of his eldest brother Hrant and uncle Harutiun covering the early period and of his own experience in reconstructing in detail the harsh aftermath of the survival. His pharmacist father is killed by the Turks, while his mother, with three small children, escaped in the refugee camp in the periphery of Athens. Pambakian's memories start from these slums where the family resided for two decades before their interminable voyage to Italy. As Manoukian affirms:

It is here that in extreme narrowness of space and means the individual and collective prerogatives of initiative and will to resist can be outlined. These two elements will allow the small community of refugees not only to survive but to equip themselves with the basic facilities for the education of children and the formation of a essential community life. (Manoukian 2014, 251)

Ed è qui che, in condizioni di estrema ristrettezza di spazi e mezzi, si delineano le prerogative individuali e collettive di intraprendenza e volontà di resistere che permetteranno a questa piccola comunità di profughi non solo di sopravvivere, ma di dotarsi delle strutture di base per l'istruzione dei bambini e la formazione di un minimo di vita comunitaria.

In the memoirs the survivors usually described their childhood, however, the memories of Father Cirillo are that of an adult. In 1965 Capuchin friar Cirillo Giovanni Zohrabian (Hovhannes Zohrabian Guregh) published in Palermo the two volumes of his memoirs of missionary life (Zohrabian 1965). Born in 1881 in Erzerum, father Cirillo stayed in Anatolia until 1923 when the court in Trabzon sentenced him to death by hanging. He was taken to the prison in Constantinople under armed guard where he underwent the terrible torture of the Turkish *palahán*: five times sixty strokes of the cane on the soles of the feet. Then the death sentence was commuted to perpetual exile. In the beginning he moved to Greece where he stayed from 1923 to 1938, first as chaplain of the Armenians of Corfu and then ordinary of all Armenians living in Greece. In November 21, 1938, through a letter of Patriarch Agagianian from Beirut he was appointed Patriarchal Vicar in Upper Gezira in Syria. During these years of episcopate (1938 to 1953), he oversaw especially the clergy, founded schools, educated young people, testified everyday charity toward all. Called to Rome, when he was nearly eighty, he continued his service to the Church and to the brothers, with delicate missions and visits to communities and Armenian colonies scattered throughout Europe and Latin America. He died in Rome September 20, 1972 and is buried in the church of the Capuchins of Palermo. At the request of the Archbishop of Palermo, on March 22, 1983 the Congregatio de Causis Sanctorum (Congregation for the Causes of Saints) granted the permit to proceed with the process of beatification.

Written first in French in 1924 and later expanded, it was outside the scope of Father Cirillo's intention to publish the memoir,

[...] in order not to hit the susceptibility of the Turkish government, which, after ordering the extermination of defenceless Christian populations, would not tolerate the slightest hint to its horrendous crimes and would have taken his revenge out on the Catholic missionaries stationed in Anatolia. (Manoukian 2014, 245)

[...] per non urtare la suscettibilità del governo turco, il quale dopo aver ordinato lo sterminio di inermi popolazioni cristiane, non avrebbe tollerato il minimo accenno ai suoi orrendi crimini e avrebbe sfogato sui missionari cattolici dell'Anatolia la vendetta che non avrebbe più potuto prendersi su di me.

All the memories mentioned above are included in separate publications. However, there were some voices of Armenian Genocide survivors which were collected in a volume entitled *Hushèr* meaning "Memory" in Armenian, memory of a past that will not be erased and denied (Arslan and Pisanello 2001). The editors collected a series of testimonies from the Armenian Genocide survivors living in Italy and those of their children, who had preserved the legacy of their beloved parents with precious and painful memories.

One example is the diary of Isabella Kuyumgian Sirinian (ivi, 31-57), from a wealthy family with an aristocratic ancestry. In her memories the life before 1915 corresponds to an image of fullness, while the image after August of the same year radically changes: death, deportation to Syria and loss of everything they ever had. With hope, they move from Damascus to Constantinople to start a new life there; but once arrived every single thought of hope vanished. Isabella got married nonetheless, but shortly after became a widow with a child, Dicran, to raise. In 1943 a new cycle is about to begin: the Kheyayan relatives are in Milan and can receive their nephew so that he can study at university. From that moment, Dicran will become the reference figure of the Italian diaspora.

Besides Isabella's story, the book *Hushèr* includes also the memories of other survivors, as the Mekhitarist Father Ignatios Adamian, Anahit Besdikian, Garnik Nalbandian, Hripsime Condakgian, Ovsanna Keuleyan, Hrant Pambakian. These were memories of a catastrophe that befell them while they were very young, still children, unable to understand the reasons. In these testimonies emerges a great deal of courage and a profound love of life. The most striking aspect is the ability to distinguish between the criminal purpose of rulers and many common people, without whose brave help many would not have survived. In so doing, they preserved the trust for others and for life.

The survivor memoirs provide an invaluable research tool not only for researchers, but also for fiction writers who address the topic of the Armenian

Genocide¹⁷. One of these phenomena is the Italian-Armenian novelist Antonia Arslan's Genocide novel *La Masseria delle allodole* (2004; *Skylark Farm*, 2006), which with its 36 editions in Italy alone, has sold over 600,000 copies to an Italian readership for the most part previously unaware of the Armenian Genocide. However, it is through the power of translation into more than fifteen languages that *Skylark farm* has surpassed the borders of Italy taking the knowledge of the Armenian Genocide throughout the globe and thereby contributing to its "afterlife" – to use the word of Walter Benjamin (2000) – as well as its cinematic rendering to a global audience.

3. Concluding Remarks

The shock of the Armenian Genocide was so all-powerful and so overwhelming that physical, temporal and emotional distance was needed for it to be absorbed and to allow the indescribable experience to burst out as literary expression¹⁸. During the deportations many of those who passed through unimaginable tortures and stayed alive, subsequently refused to share their trauma for decades and in some cases forever. In their minds, they metaphorically "translated" the history into memory, which stayed blocked within psychological borders (Altounian 2005; Brodzki 2007; Haroutyunian 2015a). While bystanders were shocked and greatly troubled by what they witnessed, they were still able to provide important historical documentation with photographs and embassy reports. By contrast, given the enormous amount of suffering of the victims of genocide – or craftsmen of survival, to use Altounian (2013, 42) – they were often overwhelmed by massive psychological blocks which endured for much of their lives. Accordingly, the genocide survivors often found it extremely difficult to speak at length and in depth about their profoundly painful experiences and memories.

Amongst the additional challenges facing the survivors were:

- language and foreign script barrier and lack of fluency in the new local language¹⁹;

¹⁷ Among many others, consider Hilsenrath (1989), Cossi (2007), Vosganian (2009), Bohjalian (2012), Werfel (1933), Berberian (2013).

¹⁸ While comparing Zepel Yessayan's activity before and after 1915, Nichanian (2002, 196) concludes that in 1911 she wrote "a splendid book of mourning" as "she still had a space for mourning in her mind. In 1918, on the contrary [...] she was totally unable to do so. [...] She no longer had the grasp of the immeasurable event". Nichanian refers to Yessayan's *In the Ruins*, where the author provides a first-hand account of the aftermath of the 1909 massacres of 30,000 Armenians in Adana, which were "a microcosm of the Genocide of 1915. But the literary responses to the former, the poetic tools, the language, and the intensity of images remained incomparable to the immediate responses to the 1915 Genocide" (Perroomian 2012, 20).

¹⁹ Many survivors first wrote in Armenian and later translated their memories into the language of the host country. For ex. this was the case of Varvar Tachdjian who first wrote in

- continuing angst of fractured family structure and reliving trauma of earlier horrors of genocide²⁰;
- cultural challenge of immigrant experience in a new culture;
- patriarchal traditional Armenian culture meant that few Armenian women wrote about their experiences.

However, the immigrants despite all the trauma and difficulties, decided to put pen to paper to document that which the world needs to better know. These important survivor memoirs emerged, often in isolation, in small print runs, and sometimes as unpublished manuscripts. They emerged in a variety of locales and conditions that characterized the global Diaspora.

The literature of testimony became cathartic for many of the authors and their families. Through their acts of post-genocide memory, their individual and collective testimonies served to unite them, bridging their living present to the past, lost world of their ancestors and families. In this way, their roots deepened and grew stronger and their identity took greater hold in the rugged terrain.

As the different themes in the survivor accounts have been identified, the various dimensions of the collective trauma of the Genocide have become better known. What has emerged are the common factors (factor analysis), (sociological) themes, and (literary) motifs. Each memoir is a distinct first-hand observation of a massive catastrophe that swept swiftly over the Armenian nation and left such widespread death, devastation, and deep traumatic suffering.

Finally, the study of memoirs leads us to a more nuanced understanding of whether the Genocide narrative writers were and are still looking for a model among the eyewitness accounts, or if they are augmenting their own style to better serve the narrative progression of their story – making it more dramatic and thus effective as a story to be remembered by its listener.

References

- AA.VV. (1996), *Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia, 1915. Immagini e testimonianze* / *Armin T. Wegner and the Armenians in Anatolia, 1915. Images and testimonies*, Milano, Guerini e Associati.
- Aftandilian Gregory (2009), “World War II as an Enhancer of Armenian-American Second Generation Identity”, *JSAS* 18, 2, 33-54.
- Alighieri Dante (1994), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, <<http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&cidlang=OR>> (11/2016). Trans. by H.F. Cary (2001), *The Divine Comedy: Hell, Purgatory, Paradise*, ed. by C.W. Eliot, The Harvard Classics, New York, P.F. Collier & Son, <<http://www.bartleby.com/20>> (11/2016).

Armenian and in French but later her daughter published her memories in Italian (Tachdjian Polgrossi 2003).

²⁰ Cf. Altounian 2013, 39-70.

- Altounian Janine (2005), *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod.
- (2013), “Un’eredità traumatica non si mette a parlare se non con uno spostamento nel tempo e nello spazio culturale”, in Rosetta Bolletti (a cura di), *Scrittura e Memoria*, Lecce, Edizioni Frenis Zero, 39-71.
- Arslan Antonia, Pisanello Laura, a cura di (2001), *Hushér: La memoria. Voci italiane di sopravvissuti armeni*, Milano, Guerini e Associati.
- Arslan Antonia (2004), *La Masseria delle allodole*, Milano, Rizzoli. Trans. by Geoffrey Brock (2006), *Skylark Farm*, New York, Knopf Doubleday. Trans. from Italian into Armenian by Sona Haroutyunian (2012 [2007]), *Artuytneri agarake*, Yerevan, Zangak-Sahak Partev.
- (2009), *La strada di Smirne*, Milano, Rizzoli. Trans. from Italian into Armenian by Sona Haroutyunian (2012), *Zmiurniayi djanaparhe*, Yerevan, Zangak-Sahak Partev.
- Balakian Peter (2003), *The Burning Tigris: The Armenian Genocide and America's Response*, New York, HarperCollins.
- Beledian Krikor (2001), *Cinquante Ans de Littérature Arménienne en France*, Paris, CNRS Editions.
- Benjamin Walter (1923), *Charles Beaudelaire, Tableaux Parisiens*, Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach. Trans. by Harry Zohn (2000 [1968]), “The Task of Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux Parisiens*”, in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, 15-25, <<https://victorianpersistence.files.wordpress.com/2013/10/walter-benjamin-the-task-of-the-translator-an-introduction-to-the-translation-of-baudelaires-tableaux-parisiens.pdf>> (11/2016).
- Berberian Vasken (2013), *Sotto un cielo indifferente*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Bohjalian Chris (2012), *The Sandcastle Girls. A Novel*, New York, Knopf Doubleday.
- Brodzki Bella (2007), *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford, Stanford UP.
- Bryce James, Toynbee A.J. (1916), *The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire, 1915-1916. Documents Presented to Viscount Grey of Fallodon, Secretary of State for Foreign Affairs by Viscount Bryce*, with a preface by Viscount Bryce, London, Hodder & Stoughton.
- Cossi Paolo (2007), *Medz Yeghern. Il Grande Male*, prefazione di Antonia Arslan, Milano, Hazard Edizioni.
- Fossion Pierre, Rejas M.C., Servais Laurent, et al. (2003), “Family Approaches with Grand Children of Holocaust Survivors”, *American Journal of Psychotherapy* 57, 4, 519-527.
- Garna Stefania (2005), “‘Come il cielo semi coperto, il sole si intravede di tanto in tanto, così la mia memoria’. I bambini nel Metz Yeghern armeno”, *DEP (Deportate, Esuli, Profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile)* 3, 143-152, <http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=21642> (11/2016).
- Gianighian Raffaele (1992), *Khodorciur: viaggio di un pellegrino alla ricerca della sua patria*, Venezia, Casa Editrice Armena.
- Gianighian Vartan, ed. (2014), *Khodorciur 100 anni dopo*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Guaita Giovanni (2005), *Krik s Ararata. Armin Vegner i Genosid armyan* (Cry from Ararat: Armin Vegner and the Armenians' Genocide), Moscow, Yunistryoy.

- Haroutyunian Sona (2015a), “Echoes of the Armenian Genocide in Literature and Cinema”, *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale* 51, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 43-57, <<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-orientale/2015/51/echoes-of-the-armenian-genocide-in-literature-and/>> (11/2016).
- (2015b), *Hayoc' c'elaspanowt'yan t'eman italakan grakanowt'yan mej* (The Theme of the Armenian Genocide in the Italian Literature), Yerevan, Yerevan State UP.
- (2016), “Women of the Armenian Genocide: From Eyewitness Accounts To Literary Echoes”, in JoAnn Di Georgio-Lutz, Donna Gosbee (eds), *Women And Genocide: Gendered Experiences of Violence, Survival, and Resistance*, Toronto, Women's Press, 13-35.
- Hilsenrath Edgar (1989), *Das Märchen vom letzten Gedanken. Roman*, München, Piper. Trans. by Hugh Young (1991 [1990]), *The Story of the Last Thought*, London, Abacus Books.
- Hovannisian Richard, ed. (1986), *The Armenian Genocide in Perspective*, New Brunswick, Transaction Books.
- , ed. (1992), *The Armenian Genocide: History, Politics, Ethics*, New York, St. Martin's Press.
- Hovannisian Richard, Myers D.N., eds (1999), *Enlightenment and Diaspora: The Armenian and Jewish Cases*, Atlanta, Scholars Press.
- Janin Claude (1999), *Figures et destins du traumatisme*, Paris, Presses universitaires de France.
- Jugian-Perez Hélène (2006), “L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission de Janine Altounian”, *Revue française de psychanalyse* 5, 70, 1659-1664.
- Khanbeghian Manug (2001), *La croce e la mezzaluna. Una storia armena*, Milano, Anna Maria Mungo Editore.
- Manoukian Agop (2014), *Presenza Armena in Italia, 1915-2000*, Milano, Guerini e Associati.
- Mirachian Coren (1986), *Da pastorello a medico*, Padova, Editrice Stediv/Aquila.
- Morgenthau Henry (1918), *Ambassador Morgenthau's Story*, New York, Doubleday, Page & Company, <<http://net.lib.byu.edu/estu/wwi/comment/morgenthau/MorgenTC.htm>> (11/2016).
- Nichanian Marc (2002), *Writers of Disaster: Armenian Literature in the Twentieth Century*, vol. I, *The National Revolution*, London, Gomidas Institute.
- Pambakian Vasken (2010), *Viaggiando nei miei ricordi*, Milano, private edition.
- Peratoner Alberto, a cura di (2006), *Dall'Ararat a San Lazzaro. Una culla di spiritualità e cultura armena nella laguna di Venezia*, contributions by Vertanes Oulouhodjan, B.L. Zekiyani, Venezia, Congregazione Armena Mechitarista-Casa Editrice Armena. Trans. by Alberto Peratoner (2007), *From Ararat to San Lazzaro. A Cradle of Armenian Spirituality and Culture in the Venice Lagoon*, Venice, Armenian Mekhitarist Congregation.
- Peroomian Rubina (2003), “When Death is a Blessing and Life a Prolonged Agony: Women Victims of Genocide”, in Colin Tatz, Peter Arnold, Sandra Tatz (eds), *Genocide, Perspective II, Essays on Holocaust and Genocide*, Sidney, Brand & Schlesinger with The Australian Institute of Holocaust and Genocide Studies, 314-322.
- (2008), *And Those Who Continued Living in Turkey After 1915: The Metamorphosis of the Post-Genocide Armenian Identity as Reflected in Artistic Literature*, Yerevan, The Armenian Genocide Museum-Institute.

- (2012), *The Armenian Genocide in Literature. Perceptions of Those Who Lived Through the Years of Calamity*, Yerevan, The Armenian Genocide Museum-Institute.
- (2015), *The Armenian Genocide in Literature. The Second Generation Responds*, Yerevan, The Armenian Genocide Museum-Institute.
- Sarafian Ara, Avebury Eric, eds (2003), *British Parliamentary Debates on the Armenian Genocide, 1915-1918*, Reading, Taderon Press.
- Sirinian Kuyumgian Isabella (2001), “La custode della speranza”, in Antonia Arslan, Laura Pisanello (a cura di), *Hushér: la memoria. Voci italiane di sopravvissuti armeni*, Milano, Guerini e Associati, 31-57.
- Svazlian Verjiné (2000), *Hayoc' c'elaspanut'yun: akanates veraprobneri vkayut'yunner*, Yerevan, Gitutiun Publishing House of NAS RA. Trans. by Tigran Tsulikian, Anahit Poghikian-Darbinian (2011), *The Armenian Genocide. Testimonies of the Eyewitness Survivors*, Yerevan, Gitutiun Publishing House of NAS RA.
- Tachdjian Polgrossi Alice, a cura di (2003), *Pietre sul Cuore. Diario di Varvar, una bambina scampata al genocidio degli armeni*, Milano, Sperling e Kupfer.
- Tōnapetian Petros, ed. (1922), *Jayn Tarapeloc'*, London, private edition.
- Vardanyan Marine (2013), “Family History Project Excerpts”, *Hye Sharzhoom* 35, 1, 123, 5, 7; 35, 2, 124, 5-6, <<http://hyesharzhoom.com/archived-issues/>> (11/2016).
- Vosganian Varujan (2009), *Cartea șoaptelor*, Iași, Polirom. Trans. from Armenian into Italian by A.N. Bernacchia (2011), *Il libro dei sussurri*, Rovereto, Keller.
- Werfel Franz (1933), *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Berlin, Zsolnay. Trans. by Geoffrey Dunlop, James Reidel (2012 [1934]), *The Forty Days of Musa Dagh*, preface by Vartan Gregorian, Boston, D.R. Godine Publisher.
- Whitehorn Alan (2015), *The Armenian Genocide. The Essential Reference Guide*, Santa Barbara, ABC-CLIO.
- Yesayan Zapel (1911), *Aweraknerun mēi*, K. Polis, A.h. Trans. by G.M. Goshgarian (2016), *In the Ruins: The 1909 Massacres of Armenians in Adana, Turkey*, Boston, Armenian International Women's Association (AIWA) Press.
- Zarian Kostan (1927), “Anc'orde ew ir čamp'an”, *Hayrenik' S*, special issue. Trans. from Armenian into English by Ara Baliozian, Zarian Gostan (1981), *The Traveller & His Road*, New York, Ashod Press.
- Zohrabian C.G. (1965-1976), *A servizio dei fratelli. Memorie di vita missionaria*, Palermo, Convento Cappuccini, 2 voll.

Cento anni di *Metz Yeghern*, tra silenzio e speranza.
A proposito del volume di Yeghiayan Vartkes,
Pro Armenia. Voci ebraiche sul genocidio armeno,
a cura di Fulvio Cortese e Francesco Berti,
traduzioni di Rosanella Volponi (La Giuntina, 2015, pp. 133)

Diana Battisti

Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

Abstract

This article starts from the analysis of the volume *Pro Armenia* in order to discuss the lack of recognition of the Armenian Genocide by sectors of the international community. Following the protagonists of this book we retake a painful historical and geographical journey beginning with the eye witness accounts by *Metz Yeghern* and continuing to today's artists and intellectuals living inside the Diaspora and out of it. These independent voices tell us how, despite its unique evolution, the Armenian Holocaust is emblematic of other genocides of the 20th century, as shown by the very genesis of the word "genocide", created by Raphael Lemkin not by chance after his personal experience dating from 1915 in the Ottoman Empire.

Keywords: *Armenian diaspora, Armenian Holocaust, Armenian-Jewish relations, Genocide Studies, negationism*

1. L'invenzione della tradizione

Istanbul 2015: la Turchia del Presidente Erdoğan anticipa la commemorazione del centenario della battaglia di Gallipoli, tradizionalmente celebrato il 25 aprile – data dello sbarco degli Alleati sulla penisola ad ovest di Istanbul – al 24 aprile, ossia al giorno in cui gli armeni in tutto il mondo ricordano il genocidio perpetrato nei confronti dei loro avi da parte del governo dei Giovani Turchi. Alle solenni celebrazioni partecipano capi di stato ed alti dignitari stranieri, dal principe Charles d'Inghilterra con il figlio Harry ai primi ministri d'Australia e Nuova Zelanda.

Quel giorno del 1915 la polizia di Costantinopoli assembla circa 250 armeni considerati leader locali per giustiziarli alla svelta, con discrezione. A questa azione seguono le sistematiche deportazioni, le marce della morte nel deserto durate mesi e mesi ed i massacri della popolazione armena di ogni età e sesso (Morris 2015, 11/2016).

Un nuovo esempio di invenzione della tradizione?¹ La decisione di Recep Tayyip Erdoğan di spostare la cerimonia del ricordo di Gallipoli ad una giornata che offende la commemorazione dell'Olocausto armeno – il primo genocidio ideologico del XX secolo – ribadendo cinicamente la propria “distrazione” rispetto ai crimini della Turchia contro l'umanità non è sfuggita a storici ed opinionisti internazionali. Sono emersi anche casi, come quello del Capitano Sarkis Torossian, che mostrano ironiche intersezioni tra la storia dei Dardanelli e quella del genocidio armeno: la maggior parte dei militari di etnia armena viene disarmata e giustiziata immediatamente dopo lo scoppio del conflitto mondiale o assegnata a battaglioni non da combattimento ma addetti ai lavori forzati, nei quali si muore come mosche a causa della malnutrizione, della fatica oppure uccisi da altri internati; tuttavia alcuni ufficiali armeni continuano inizialmente, fino al marzo 1915, a servire ignari quello stesso apparato leviatanico che altrove sta pianificando, ed in alcune zone già attuando, la deportazione ed il conseguente sterminio dei loro amici e parenti².

¹ L'espressione di Eric J. Hobsbawm “the invention of tradition” ha costituito la base per un'indagine condotta da diversi studiosi (da Hugh Trevor-Roper a Prys Morgan, da David Cannadine fino a Benedict Anderson ed altri) dagli anni Ottanta in poi: le tradizioni inventate sono pratiche di ingegneria socioculturale che nel loro insieme si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è implicita la continuità con il passato, per rinsaldare vincoli nazionali o per attenuare un senso di insicurezza nei confronti di possibili radicali innovazioni in un futuro non troppo lontano. Queste dinamiche hanno caratterizzato l'affermarsi di nazioni moderne che hanno cercato di legittimarsi cercando “radici” nel passato remoto. I saggi storiografici, antropologici e di metodologia della ricerca storica che si occupano delle tradizioni inventate aprono prospettive originali ed attuali della visione dei tempi, dei modi e delle contraddizioni anche nella cosiddetta “età della modernizzazione” della Turchia lungo il XX secolo.

² Ricordiamo che è durante la Prima Guerra Balcanica, scoppiata l'8 ottobre 1912, che per la prima volta nelle fila dell'esercito ottomano vengono arruolati soldati di etnia armena, a fianco dei turchi in difesa dell'Impero Ottomano contro le potenze della Lega Balcanica formata con il supporto della Russia. A proposito di questa impresa e degli anni a seguire, si tenga presente che il diario di guerra dello stesso Sarkis Torossian, *From Dardanelles to Palestine*, pubblicato originariamente a Boston nel 1947 e dal 2013 disponibile in turco grazie al Professor Ayhan Aktar dell'Università Bilgi di Istanbul, prosegue ben oltre i fatti del 1915: nel 1918, Torossian diventa disertore e passa a servire l'Esercito Britannico durante la spedizione del Generale Allenby nella Palestina settentrionale, poi presta servizio nell'Unità Armena dell'Esercito Francese durante gli scontri franco-turchi in Cilicia, distinguendosi anche in quella e sommando alle precedenti onorificenze ottomane e britanniche anche quelle francesi.

Torossian, armeno di Everek, vicino Kayseri, si diploma con successo presso l'Accademia Militare Turca poco prima della Prima Guerra Mondiale. Nel 1915 comanda l'artiglieria a Gallipoli, e riceve la medaglia all'onore militare dalle mani del Ministro della Guerra Enver Pascià, quelle stesse mani che insieme a quelle del Ministro degli Interni Talaat Pascià firmeranno la condanna a morte di un milione e mezzo di armeni: sono loro, insieme al Ministro della Marina Djemal Pascià, col quale formano un triumvirato dittatoriale, i principali architetti dello sterminio. Nei mesi successivi, Torossian fa appello proprio ad Ismail Enver sperando di ottenere un'intercessione che avrebbe potuto salvare tutta la sua famiglia, invano: i genitori vengono assassinati e la sorella Bayzar muore insieme al promesso sposo Jemileh durante la deportazione nel deserto siriano, come centinaia di migliaia di donne e bambini armeni forzati a marciare verso sud o nei campi di concentramento nella zona di Deir al-Zor³.

Sembra quasi di ritrovare tra quella folla di sommersi anche il volto di Azad Dourian, il protagonista del celebre romanzo storico di Vahé Katcha *Un Poignard dans ce jardin* (1981; *Il pugnale nel giardino*, 1982), che copre gli anni dal 1884 al 1916: allo scoppio della Prima Guerra Mondiale Azad, poeta e giornalista coraggioso e battagliero, è costretto a lasciare la penna per entrare insieme agli altri personaggi del libro a far parte di una lotta per la sopravvivenza, per salvare la memoria individuale e collettiva di un intero popolo perseguitato dalla pulizia etnica, per difendere se stesso e le migliaia di famiglie che non chiedono altro che poter vivere tranquille coltivando i propri giardini. Un'emorragia collettiva dai connotati nuovi, un male radicale, conforme al potere che lo fabbrica a tavolino.

³ Merita una nota la storia di Jemileh, etnicamente armeno ma adottato da un generale arabo ottomano che lo trova mentre vaga solo e denutrito all'età di due anni, durante la grande ondata di massacri degli armeni ad opera dei turchi nel biennio 1894–1896. Il ragazzo viene cresciuto come musulmano ma come abbiamo visto questo non lo salva dalla deportazione e dalla morte atroce insieme alla sua amata. A riprova dell'importanza di questo intreccio tra micro e macrostoria, Hrair Sarkissian, che insieme a molti altri artisti della diaspora armena nel 2015 ha partecipato ad *Armenity* – la mostra curata da Adelina von Fürstenberg nel Padiglione armeno vincitore del Leone d'Oro alla 56ª Esposizione Biennale di Venezia, collocato per l'occasione nella suggestiva e significativa cornice del Monastero Mekhitarista dell'Isola di San Lazzaro degli Armeni – ha presentato un originale contributo intitolato *Unexposed*. Si tratta di una serie di ritratti fotografici che rappresentano i discendenti degli armeni convertiti all'Islam per scappare all'Olocausto del 1915 e che oggi, avendo riabbracciato la fede cristiana nel processo di ricostruzione autoidentitaria, sono costretti a tenere segreta la propria ritrovata "armenità". Per raffigurare queste persone "invisibili", rifiutate dalla società turca e solo in parte accettate dalla comunità armena, Sarkissian adopera un fascio di luce proiettato su dettagli di case e mobili, angoli, spigoli, particolari di persone immerse nel buio, un gioco di ombre da cui emergono mani di uomini e donne, come se quegli oggetti e quelle persone fossero sotto interrogatorio.

I governi turchi che si sono succeduti dalla Grande Guerra in poi hanno declinato ogni responsabilità nei massacri o hanno negato i massacri stessi, sostenendo che il numero degli armeni morti vada ridimensionato drasticamente⁴. Nella vulgata turca sono piuttosto gli “sleali” sudditi armeni a ribellarsi contro il governo, colpendolo vilmente alle spalle approfittando dello scoppio della Grande Guerra. Le cosiddette “vittime” non sarebbero dunque altro che il danno collaterale dovuto agli scontri tra forze dell’ordine ottomane e ribelli. Ammesso che vi sia stato effettivamente qualche massacro, esso sarebbe attribuibile a qualche ufficiale zelante o ai volontari curdi, mentre l’autorità centrale si sarebbe limitata a disporre la rimozione collettiva della popolazione armena dalle zone di guerra. E dopo la fine del conflitto, i Giovani Turchi si autoassolvono da ogni responsabilità nello sterminio nascondendosi dietro il pretesto di una fantomatica rivoluzione armena iniziata con l’insurrezione di Charki-Karahissar (Kévorkian 2006, 324). In realtà non esiste nulla di nemmeno vagamente paragonabile ad una insurrezione, come numerosi studi storici hanno provato: semplicemente, in alcuni distretti la popolazione armena si rifiuta di lasciarsi trucidare senza tentare di opporre almeno qualche forma di resistenza, come invece li invita a fare il Triumvirato per mezzo dei suoi emissari, con la manifesta intenzione di mettere in atto una carneficina, come già sotto il Sultano Rosso nel 1895-1896 e nel 1909 (Hovannisian 1991, 32). Sembra quasi di ascoltare e riascoltare fino allo sfinimento la favola macabra “The Rabbits Who Caused All the Trouble” (1939; “I conigli che causavano tutti i guai”, 2013) di James Thurber, piccolo gioiello di microanalisi psicologica della costruzione a tavolino di un capro espiatorio collettivo⁵.

⁴ Similmente si ricordano le affermazioni negazioniste del Presidente dell’Autorità palestinese Mahmoud Abbas: nel 1982 presso il Collegio di Studi Orientali di Mosca discute una tesi di dottorato in storia nella quale sostiene che durante la Shoah sarebbero decedute “solamente” alcune centinaia di ebrei. Solamente nell’aprile 2014 Abbas ha diffuso in inglese ed in arabo tramite l’agenzia d’informazione Wafa un comunicato nel quale riconosceva la Shoah come crimine contro l’umanità, mantenendo tuttavia un atteggiamento ambiguo nei mesi successivi come emerge anche dal discorso tenuto all’ONU nell’ottobre dello stesso anno, nel quale lo Stato d’Israele viene accusato di omissioni, colpe e menzogne tali da rendere assimilabili nazismo e sionismo tout court (Heller 2014; Tercatin 2014).

⁵ In questa favola del 1939 divenuta ormai un piccolo classico della letteratura anglo-americana, James Thurber racconta di un branco di lupi che, per mangiare indisturbati i vicini conigli, elabora un piano in grado di distruggerli sistematicamente: cominciano con l’incolparli di fronte agli altri abitanti della foresta di causare catastrofi naturali come terremoti, diluvi, fulmini e frane. Il passo successivo consiste nell’imprigionare i conigli, ufficialmente per garantire la loro stessa sicurezza. Nel finale, nonostante le ripetute dichiarazioni di sostegno e protezione nei confronti del popolo di roditori, i lupi li divorano uno ad uno di fronte agli altri animali che restano spettatori passivi, impotenti di fronte all’ovvia violenza dei lupi che essi stessi temono ma che indirettamente finiscono per giustificare. Evidente il contenuto allegorico e le analogie coi processi messi in atto nei casi storici di costruzione del “Diverso”, fino ai giorni nostri.

Questa è la cornice entro la quale si colloca dunque l'uscita italiana di *Pro Armenia. Voci ebraiche sul genocidio armeno* (2015), che traduce l'originale *Pro Armenia. Jewish Responses To the Armenian Genocide* pubblicato nel 2011 dal californiano Center for Armenian Remembrance (CAR), documento coraggioso ed importante che si offre ad un pubblico di lettori interessati non solo alla Storia Mediorientale, ma anche e soprattutto ai diritti umani, a opere di prevenzione e riconoscimento di crimini contro l'umanità ed ai recenti Studi per la Pace. Il negazionismo del genocidio, messo in atto con il pretesto di allontanare la popolazione armena dalle zone di guerra, si trova nell'incipit dell'edizione italiana del testo: nella sua prefazione, Antonia Arslan⁶ ricorda che vittime di persecuzioni nella Turchia ottomana, oltre agli armeni, sono greci, assiri e siriani, tutti messi al bando, ma che il caso armeno presenta specificità che emergono in tutti i contributi presentati nel volume. Il 24 aprile 1915 gli uomini vengono convocati alla prefettura e poi portati al magazzino del sale per essere uccisi. Molti armeni sono benestanti e i turchi si appropriano delle loro ricchezze. Anziani, donne e bambini vengono deportati nelle settimane e nei mesi seguenti dall'Anatolia in Siria ma a migliaia muoiono durante la marcia, il cui obiettivo non dichiarato è la cancellazione del popolo armeno. Nel suo ultimo lavoro autobiografico, Arslan ci offre la preziosa memoria del nonno che acquista una doppia valenza, universale ed al contempo personalissima, di fronte alle storie dei sopravvissuti, ricordi vitali e ancora in attesa di umanizzazione:

«Non erano più uomini fieri e donne gentili» ha detto nonno Yerwant lentamente, come dando voce a un tormento profondo, «erano i resti di un immenso naufragio, spinti avanti, sempre avanti, verso il nulla. I resti della spada erano, *épaves* abbandonate, proprietà di nessuno».

La parola francese appare alla Bambina molto speciale, piena di ombra, misteriosa. Nonno Yerwant ama molto mescolare le lingue; ma parla armeno, con una voce bassa e vibrante, tempestosa, solo quando è arrabbiato (o molto malinconico). (Arslan 2015, 149)⁷

2. Che fare?

I quattro punti di vista sul genocidio armeno offerti da *Pro Armenia* si distinguono per angolazione, modulazione ed accenti, ma tutti si situano in

⁶ Antonia Arslan è saggista, studiosa esperta in narrativa popolare e letteratura femminile italiana dei secoli XIX e XX, autrice di romanzi di grande successo come *La masseria delle allodole* (2007 [2004]) e *La strada di Smirne* (2009) nonché traduttrice in italiano dell'opera del poeta armeno Daniel Varujan.

⁷ La spada cui si riferisce il brano è la forza della nazione armena, cui rimanda anche un altro passaggio del libro, a proposito del personaggio di Mademoiselle Arpiarian: "Un altro 'resto della spada' armeno disperso per le strade del mondo, mite e fantasticante, incapace di difendersi, facile al pianto" (Arslan 2015, 66).

continuità storica con altri episodi riguardanti rapporti tra le istituzioni turco-ottomane e le minoranze sul territorio e le relazioni tra quelle stesse istituzioni e gli attori europei. Le testimonianze dirette del 1915 forniscono un'opportunità straordinaria per misurare con immediatezza le prime registrazioni dell'evento, essendo i testi che compongono la raccolta tutti risalenti agli anni tra il 1916 ed il 1918. Oltre alle quattro testimonianze presentate in *Pro Armenia*, ossia quelle di due diplomatici Lewis Einstein⁸ e André Mandelstam⁹ presenti nella capitale ottomana nell'estate del 1915, di un agronomo e militante politico (Aaron Aaronsohn)¹⁰ ed un poliedrico intellettuale esperto di linguistica, di professione giurista (Raphael Lemkin)¹¹, compare come filo rosso il riferi-

⁸ Lewis Einstein (1877-1967,) newyorkese, laureatosi alla Columbia nel 1898, inizia la sua carriera diplomatica a Costantinopoli ed è lì durante la Rivoluzione dei Giovani Turchi nel 1908. Dopo vari incarichi in Bulgaria, Costa Rica, Inghilterra, Francia e Cina, viene nominato ambasciatore degli Stati Uniti in Cecoslovacchia nel 1921. Intellettuale eclettico e prolifico, è autore di un centinaio di pubblicazioni che spaziano dalle scienze politiche alla storia dell'arte ed agli studi geografici, fino alla morte sopravvenuta a Parigi.

⁹ Andrej (André) Nikolaevič Mandelstam (1869-1948) nasce in Russia da famiglia ebraica ashkenazita, si forma a San Pietroburgo e poi a Parigi, dove partecipa a svariate conferenze internazionali fino alla nomina di Direttore del Dipartimento Giuridico del Ministero degli Affari Esteri di Russia e di ambasciatore russo a Costantinopoli, dove viene profondamente colpito dalla tragedia del popolo armeno. Dopo la Rivoluzione Russa ripara a Parigi dove è in contatto con altri fuoriusciti. Diventa membro dell'Istituto di Diritto Internazionale e si occupa attivamente della protezione delle minoranze, creando *ad hoc* una pionieristica commissione di studio. È tra i fautori della Dichiarazione universale sui diritti dell'uomo che dopo un primo tentativo fallito nel 1929 riesce a portare, quattro anni dopo, all'attenzione della Società delle Nazioni. Tale Dichiarazione viene approvata il 10 dicembre del 1948, poche settimane prima della morte dello stesso Mandelstam.

¹⁰ Aaron Aaronsohn (1876-1919) nasce in Romania da genitori ebrei che si stabiliscono in Palestina durante la sua infanzia, fondando la città di Zikhron Ya'akov. Studia botanica in Francia e diventa noto come lo scopritore del farro selvatico, mentre parallelamente alla ricerca sui legami tra civilizzazione, agronomia ed alimentazione fonda, insieme alla sorella Sarah ed al fratello Alexander, la leggendaria rete di spionaggio N.I.L.I. (acronimo di רִקְשֵׁי אֵל לְאֶרֶץ חַיִּים – Netzakh Israel Lo Yishaker [La Gloria di Israele non cadrà]), nella quale operano clandestinamente attivisti ebrei schierati al fianco dell'Intesa capeggiata dalla Gran Bretagna contro gli Ottomani in Palestina durante la Prima Guerra Mondiale. La decisione di creare la N.I.L.I. è indissolubilmente legata alla testimonianza diretta di Sarah delle atrocità del Metz Yeghern, che la segnano per il resto della sua breve vita: a causa della sua attività viene imprigionata dai turchi e si toglie la vita dopo quattro giorni di torture, seguita dopo poco da Aaron che rimane vittima di un incidente aereo appena finita la Guerra.

¹¹ Raphael Lemkin (1900-1959) nasce in una famiglia ebraica nella Polonia non ancora dominata dai russi. Inizia la propria formazione universitaria nella Facoltà di Lingue di Lwów, scegliendo in particolare il campo della linguistica e lo studio delle lingue straniere. Rimane colpito dagli articoli che circolano durante il processo del 1921 contro Soghomon Tehlirian con l'accusa di aver assassinato Talaat. Lemkin trascorre un periodo di studio a Heidelberg, dove frequenta corsi di Filosofia, per poi rientrare a Lwów dove si laurea in giurisprudenza. Brillante e versatile, avvia una promettente carriera legale a Varsavia. All'inizio degli anni Trenta sviluppa l'idea di prevedere un a fattispecie penale per punire crimini come quello contro il popolo armeno, idea presentata

mento al Diario dell'ambasciatore americano Henry Morgenthau, fondatore della prima grande associazione umanitaria del XX secolo, Near East Relief, il cui scopo primario è il ritrovamento degli orfani, dei dispersi e dei rifugiati nell'Armenia zarista.

In effetti, tutti e quattro gli autori dei contributi del libro tentano subito di avviare un processo di meditazione collettiva e di intervento concreto da parte della società civile dei rispettivi Paesi. Colpito dalle cicliche stragi degli anni 1894-1896, del 1909 nella provincia di Adana e nella regione della Cilicia, e soprattutto dalla gigantesca ed onnipervasiva macchinazione assassina del 1915, Lemkin compila dossier in cerca di soluzioni legali per punire i colpevoli degli omicidi di massa e prevenire genocidi futuri, inserendo testimonianze oculari delle brutalità commesse contro la popolazione armena tali da convincere il lettore che queste costituiscano la definizione esatta di genocidio. Gli interventi umanitari nell'Armenia Ottomana sono un tema discusso fin dalla metà degli anni Novanta dell'Ottocento, ossia da quando la cosiddetta "crisi armena" è nota alla stampa americana: il *New York Times* riporta quasi settimanalmente storie di villaggi armeni messi a ferro e fuoco e negli Stati Uniti gli attivisti (soprattutto missionari cristiani ma anche volontari ebrei) riescono a coinvolgere addirittura Clara Barton, fondatrice della Croce Rossa Americana, nel sostenere la causa dell'Armenian Relief (Facing History and Ourselves 2004, 45)¹².

Il volontariato tuttavia non basta da solo a salvare un'intera popolazione e in un certo senso alimenta, oltre che i sopravvissuti ai massacri, anche un tragico fraintendimento interculturale: l'illusione che il cosiddetto Occidente cristiano li salvi dal genocidio. È stato osservato che spesso popoli che lottano per la libertà e l'autodeterminazione, guardando come modello all'Europa, sono vittime di speranze utopiche e fallimentari (Zekiyani 2005). Inoltre, nonostante l'attenzione da parte della stampa mondiale all'epoca, Metz Yeghern non si è fissato nella coscienza storica mondiale. Il genocidio armeno sullo sfondo della Prima Guerra Mondiale è stato un precursore delle azioni

per la prima volta in Spagna alla Conferenza Internazionale della Società delle Nazioni. Durante la Seconda Guerra Mondiale serve nell'esercito polacco ma dopo la cattura da parte dei tedeschi fugge in Lituania e da lì in Svezia, dove inizia la carriera accademica. Dal 1941 è negli Stati Uniti, dove parallelamente all'insegnamento universitario si impegna come consulente nell'amministrazione federale, forte delle sue conoscenze di diritto internazionale. Qui non solo conia il termine "genocidio" ma, durante gli anni della sua cattedra a Yale, promuove il documento legale che a partire dal 1948 definisce internazionalmente il genocidio "crime of crimes", ovvero la Convenzione delle Nazioni Unite per la Prevenzione e La Punizione di Genocidi (nota anche come "Genocide Convention").

¹² Facing History and Ourselves è un ente no-profit, fondato nel Massachusetts nel 1976, la cui missione consiste nell'impegnare studenti e docenti nel confronto con tematiche legate a razzismo, pregiudizio ed antisemitismo per promuovere un concetto di cittadinanza consapevole e pronta a stabilire una connessione tra la conoscenza della storia contemporanea e le proprie scelte morali verso la comunità, lo Stato ed il pianeta.

a venire che hanno marcato il cuore dell'Europa per il resto del XX secolo, tuttavia sarà l'Olocausto ebraico a muovere davvero le coscienze e a rendere indifferibile l'urgenza di un impegno concreto da parte delle Nazioni Unite (Auron 2000).

Come emerge anche dall'accorato appello di Mandelstam in *Pro Armenia*, se già i massacri degli armeni avvenuti nel biennio 1895-1896 sotto il Sultano Rosso Abdul Hamid – durante i quali perdono la vita circa 200.000 armeni per mano delle truppe ottomane prima ed in seguito dei reggimenti semiregolari di cavalleggeri curdi e circassiani – non sono accompagnati da alcuno scoppio di fanatismo religioso, questo è tanto più vero nel 1915: vale la pena sottolineare che la concezione ed attuazione del Genocidio è dovuta principalmente all'ideologia nazionalistica panturanica – da “Turan”, nome della mitica patria cui anelano i sostenitori della “Grande Turchia” ed in particolare i seguaci dell'ideologo Ziya Gökalp – del movimento modernizzante del partito laico Unione e Progresso, dichiaratamente ispirata a modelli europei, soprattutto a quello francese¹³.

Nel contesto storico della Turchia anatolica di inizio Novecento i pionieri occidentalizzanti di Unione e Progresso sono stati capaci di progettare ed attuare un assassinio di massa esemplare, l'assassinio di tutto un *millet*. Nel sistema dei *millet* ottomani, anche se i non musulmani sono considerati sudditi di seconda classe, la limitazione dei diritti umani viene controbilanciata dall'esplicito riconoscimento di un'identità di gruppo etno-culturale diversa da quella della maggioranza dominante (Zekiyan 2007)¹⁴. Questa linea interpretativa trova conferma anche nella descrizione di Mandelstam, che senza mezzi termini chiama la classe dirigente turca “una banda di sfruttatori” la cui dilagante corruzione non viene toccata più che tanto dai Giovani Turchi e la cui incapacità di produrre qualcosa di duraturo nel campo dell'economia e della finanza ha fatto sì che il commercio sia rimasto tanto a lungo nelle mani dei greci, armeni ed ebrei, ai quali tradizionalmente nei grandi Imperi Savafide

¹³ È stato sottolineato a tal proposito che difficilmente l'ideologia teocratica islamica avrebbe potuto concepire una simile aggressione indiscriminata e che normalmente gli episodi di violenza si erano verificati nell'Impero su dimensioni regionali, in corrispondenza dell'avanzamento di enormi onde di popolazioni emigranti o di eserciti invasori e distruttori. Inoltre, lo Şeyh-ül-İslam si oppose alla decisione di “deportare” tutti gli armeni, sulla base di eventuali congetture cospirazionistiche, giudicando siffatte misure generalizzate contro innocenti contrarie alla fede e alla legge islamica, e richiedendo di punire coloro la cui colpevolezza venisse comprovata, ma non l'intero popolo armeno (Zekiyan 2007).

¹⁴ Il concetto giuridico ottomano del *millet*, dall'arabo *milla*, che significa originariamente gruppo o setta, si basa sulla nozione etnico-religiosa islamica della *dhimma*, assunta dagli ottomani come elemento base nella costituzione della nuova società politica. Questo sistema riconosce l'identità comunitaria dei vari gruppi etnici ma con un grosso limite: quello di discriminare gli appartenenti a fedi minoritarie come sudditi di seconda categoria, con diritti inferiori rispetto alla *umma* musulmana.

e Ottomano è proibito portare armi e diventare soldati o guerrieri, portando le Genti del Libro – dove il Libro è la Bibbia i cui seguaci ebrei e cristiani sono considerati *dhimma*, cioè la comunità “protetta” distinta basilamente dalla *umma*, cioè dalle persone di fede musulmana – a sviluppare piuttosto abilità mercantili in grado di garantire a molti di loro un livello di vita agiato (Yeghiayan 2015, 46).

I rastrellamenti ed i massacri sono ordinati dal Governo Centrale, le marce della morte progettate “razionalmente” e legalizzate con un apposito provvedimento entrato in vigore il 25 giugno 1915, seguito a breve distanza dalla legge sull’esproprio e la confisca dei beni appartenuti agli armeni; le scuole armenie sono già tutte chiuse dall’aprile 1915. Nella stazione di Aleppo, dove gli armeni rimangono settimane all’aperto in attesa di nuove direttive, si muore di inedia, coi corpi che vengono lasciati dalle forze ordine locali deliberatamente senza sepoltura per giorni e giorni, causando il rapido diffondersi delle epidemie. Sui carri merci nei quali viaggiano stipati gli armeni, il tifo si diffonde rapidamente, falciando intere famiglie e approdando poi anche nei villaggi turchi dove i convogli si fermano per far proseguire a piedi questi viaggi della morte o per avanzare per qualche tratto con altri treni. Molti villaggi restano semideserti dopo il passaggio dei “maledetti armeni”. Aaronsohn riporta quel che ha visto coi suoi stessi occhi a Konya, a Costantinopoli ed in Siria, ai margini dell’area dei massacri peggiori. I suoi viaggi lungo la tratta Damasco-Tiberiade lo hanno messo in contatto con tedeschi che hanno visto ben altro, ma di questo torneremo a parlare più avanti. Quel che tutte le testimonianze raccolte nel volume tentano di descrivere è l’immane orrore delle migliaia di cadaveri di uomini, donne e bambini lungo la linea ferroviaria che in quest’epoca collega l’Anatolia con la Siria. In pasto ai cani e preda delle donne turche che frugano nelle loro tasche. Ma si supera incommensurabilmente la mera obbedienza all’autorità con le mutilazioni dei bambini, le “sfilate” delle ragazze nude nel deserto, gli stupri in presenza di mariti e parenti moribondi (Yeghiayan 2015, 47). Decenni prima dei famosi esperimenti di Stanley Milgram e Philip Zimbardo, si assiste in questo genocidio, come avviene in seguito a Birkenau, a Treblinka, come poi alla fine del secolo breve a Srebrenica, ad una serie di comportamenti (dis)umani e di abusi di potere che gli psicologi hanno soprannominato “effetto Lucifero”¹⁵.

¹⁵ L’effetto Lucifero, dal titolo di un celebre libro del sociologo americano Philip Zimbardo, ideatore del celebre esperimento carcerario di Stanford del 1971, si riferisce al processo di trasformazione dal bene al male che il mito attribuisce all’angelo più luminoso e prediletto da Dio. L’analogia fornisce lo spunto per dibattere delle trasformazioni umane non solo come frutto della natura dell’individuo, ma anche dell’influenza di una serie di “fattori situazionali e sistemici” che ne modellano il modo di agire, a volte in maniera drastica. Individui appartenenti a qualsiasi gruppo, o detentori di qualsiasi tipo di potere, possono prendere le dovute precauzioni contro tali invisibili, ma spesso nefaste influenze oggettive, tenere sotto stretto

Mandelstam menziona anche l'agghiacciante cinismo alla base dell'obbligo imposto ai patriarchi cristiani di Siria e Palestina ridotte alla fame, da parte di Djemal Pascià nel ruolo di governatore generale della Siria, di pubblicare una dichiarazione nella quale venivano esaltati come benefattori coloro che di fatto erano persecutori e negato il terrore da questi portato in Medio Oriente. Da notare che nell'appassionato "J'accuse" di Mandelstam manca qualsivoglia riferimento all'Islam: già all'epoca dei fatti, all'osservatore diretto appare chiaro come la "decadenza" turca non sia attribuibile a fattori di tipo religioso, come confermano studi successivi, ma piuttosto a quella che egli chiama "distruzione come missione storica", formula che riassume la tragedia del popolo turco nella schiavitù degli altri popoli e nelle catene mentali dei suoi stessi figli (Yeghiayan 2015, 51-52).

Sulla vita delle comunità armenie sparse nel vastissimo territorio soggetto alla dominazione ottomana prima del 1915, occorre ricordare che nel contesto del Vicino Oriente gli armeni sono tra i primi a confrontarsi con la modernità e coi modelli occidentali, essendo dispersi in una vasta diaspora fin dal 1071, in seguito alla Battaglia di Manzikert. Le particolari condizioni storiche e politiche che si vengono a creare fuori e dentro l'Armenia storica, l'emigrazione su vasta scala e lo sviluppo artistico non solo nella madrepatria, ma anche e in certi casi prevalentemente in terra straniera danno vita ad un connubio tra forme, modelli, tecnica, poetica, teorie occidentali ed una sensibilità squisitamente armena: in questo processo la religione resta parte integrante dell'identità sociale degli armeni pur scegliendo stili di vita comunitaria fondamentalmente secolarizzati e perseguendo l'emancipazione delle donne, senza mai rinunciare su base teoretica alla ricerca di un equilibrio con le forme tradizionali di femminilità e maternità. Tale apertura permette agli armeni al termine del XIX secolo di essere per certi aspetti financo più innovativi di molte società europee (Zekiyani 2005).

Tenendo presente questo retroterra, si comprende meglio anche la fede inizialmente riposta dagli armeni nei proclami dei Giovani Turchi riecheggianti *Liberté, Égalité, Fraternité* col plauso delle principali nazioni europee ed inizialmente anche dagli altri cristiani ed ebrei dell'Impero. Gli autori di *Pro Armenia* assistono da vicino alla metamorfosi del movimento dei Giovani Turchi verso il nazionalismo violento ed il regime dittatoriale: Lewis Einstein parla tempestivamente di "Terrore" e di una miscela tanto inedita quanto esplosiva di dispotismo asiatico di aristotelica memoria con le idee nazional-scioviniste diffuse in Europa (Yeghiayan 2015, 19-20). Tuttavia, le dinamiche complesse della "Rivoluzione" turca che come altre rivoluzioni finisce come Saturno per divorare i propri figli sfuggono in parte all'osservazione del

controllo oltre che se stessi e le proprie pulsioni, anche le leadership di ogni organizzazione, dagli stati, alle multinazionali, alle lobby politiche e religiose.

singolo ma se prese nel loro insieme le quattro testimonianze di Aaronsohn, Einstein, Mandelstam e Lemkin riescono a fornire un quadro non lacunoso del passaggio dal “momento Voltaire” alla dittatura. Ed in questo quadro, gli armeni diventano il capro espiatorio dei Giovani Turchi nella fase terminale dell’Impero che si va disgregando a moto accelerato per l’incapacità politica della classe dirigente di attuare il programma di riforme che essa stessa promette. Nel conflitto tra modernità ed antimodernità, il genocidio armeno rappresenta una sorta di “salto di qualità” rispetto ai massacri precedenti, ripercorsi dal dossier di Lemkin: se il genocidio è il prodotto di un regime politico totalitario che vuole rimodellare l’umanità secondo un paradigma ideologico (Bruneteau 2004, 56), Lemkin e gli altri sono accomunati dalla visione della Prima Guerra Mondiale come *occasione*, non come *causa* del genocidio, e dal riconoscimento della pianificazione centrale del crimine, da attuarsi soprattutto per mezzo della deportazione di massa che Einstein descrive efficacemente come una sorta di “Esodo al rovescio” quando racconta del momento in cui ad Izmit iniziano le espulsioni, dove il vescovo rivestito dei suoi paramenti più solenni e magnifici guida la sua comunità di fedeli intonando l’inno dei figli d’Israele in fuga dall’Egitto; ma si tratta, stavolta, di un viaggio verso la morte o la schiavitù (Yeghiayan 2015, 34-35).

3. *L’inevitabilità non è una categoria storica*

Il bisogno fisico di raccontare le cose viste ed udite spinge i testimoni alla ricerca di un linguaggio e di standard legali e morali in grado di rendere la protezione delle vite umane non una questione riguardante un Paese in particolare ma una priorità su scala mondiale, come emerge in maniera esemplare nel caso di Lemkin (Facing History and Ourselves 2004, 148).

In questa ricerca, affiorano domande legittime circa la questione, cui abbiamo accennato prima, della presenza tedesca nei luoghi del genocidio e del ruolo svolto dai soldati tedeschi inviati dall’Imperatore Guglielmo II dopo la stretta dell’alleanza militare con l’Impero Ottomano nell’agosto del 1914. Dai documenti emerge una casistica che mostra come il piano di distruzione di massa fosse ben noto alle autorità tedesche, come Max Scheubner-Richter nel doppio ruolo di vice console e comandante di un’unità speciale di guerriglia: i suoi uomini assistono muti ed immoti allo svolgersi del genocidio dinanzi ai loro occhi, mentre vari “incidenti” vengono provocati dai colleghi turchi; il Tenente Colonnello Sylvester Boettrich, supervisore della costruzione della ferrovia di Baghdad, ha comandato la deportazione di operai, tecnici, ingegneri armeni addetti ai lavori ferroviari; il Generale Bronsart von Schellendorf ha emanato in persona ordini di rastrellamenti e deportazioni di armeni. Proprio a Schellendorf dobbiamo una dichiarazione, risalente al dopoguerra, nella quale esprime la propria agghiacciante quanto emblematica visione della questione armena, paragonandola significativamente alla presenza ebraica in Germania:

“L'armeno è come l'ebreo, un parassita al di fuori della propria terra, che succhia via la salute del Paese altro nel quale si è insediato. Da ciò proviene anche l'odio che si è scaricato secondo modalità medievali su di loro come genti indesiderate e che ha portato al loro assassinio”¹⁶ (“Der Armenier ist wie der Jude, außerhalb seiner Heimat ein Parasit, der die Gesundheit des anderen Landes, in dem er sich niedergelassen hat, aufsaugt. Daher kommt auch der Hass, der sich in mittelalterlicher Weise gegen sie als unerwünschtes Volk entladen hatte und zu ihrer Ermordung führte”, Schmidinger 2005, 11/2016).

Nonostante ripetuti appelli di missionari e di civili tedeschi spettatori del trattamento speciale riservato alla minoranza armena, il governo tedesco sceglie la linea del non-interventismo, condividendo l'infamia dell'attuazione del crimine da parte turca, non ripudiando neanche la necessità dei massacri, giustificandone la presunta “inevitabilità” in nome della *Realpolitik*, degli affari, dell'acquisto a prezzi stracciati di tappeti e gioielli appartenuti ad armeni. A proposito del coinvolgimento tedesco, Aaronsohn osserva che gli ordini del governo turco godevano della piena approvazione degli alleati tedeschi e che perfino il *Bericht* (2011 [1916]; Relazione sulla situazione del popolo armeno in Turchia) di Johannes Lepsius, capo delle opere missionarie di Germania, pur presentando prove su prove dell'accurata pianificazione dello sterminio, si mostra rispettoso del potere e delle autorità che indirettamente copre nel momento in cui sottopone loro la sua apologia (Yeghiayan 2015, 76).

Il dibattito intorno alle responsabilità di carnefici, vittime, complici e spettatori è tuttora aperto, sia nel caso di Metz Yeghern (“Il Grande Male”), che della Shoah, con molti studi recenti che indagano la linea di confine tra i “volenterosi carnefici” e gli “uomini comuni”; dalle pagine di Aaronsohn nel contributo che dà il titolo all'intera raccolta, si affaccia anche l'ipotesi della colpa collettiva del popolo turco, anticipando di qualche decennio le riflessioni di Karl Jaspers (1946) intorno alla *Schuldfrage*. Ma nonostante la arendtiana banalità del male rimanga la cifra dominante e schiacciante nella stragrande maggioranza delle dichiarazioni di militari turchi convinti di aver solo eseguito ordini superiori, dai ricordi di Einstein e di Aaronsohn riaffiorano anche rari casi di “Giusti” che si ribellano agli ordini o che mettono in atto forme di sabotaggio, come quelle applicate da Rehim Bey, governatore di Smirne, o a Bagdad, dove Süleyman Nazif sceglie di farsi garante della presenza della piccola comunità armena locale, che si rifiuta di perseguire, o ancora come il governatore di Angora Reshid Pascià, prontamente rimosso dal suo incarico per riorganizzare il massacro che si svolge in seguito dentro la stazione ferroviaria. Proprio dalla ricognizione dell'insufficienza di interventi isolati nasce in queste analisi una nuova consapevolezza, che porta con sé quelli che sono forse gli snodi più drammaticamente importanti ed attuali della questione: la

¹⁶ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

necessità di una politica intergovernativa che ponga come base degli obiettivi di civiltà irrinunciabili, l'incompatibilità del negazionismo con la libertà di espressione e con la ricerca di una punizione giusta dei colpevoli; la solidarietà espressa da popoli non offesi direttamente da quel genocidio in particolare, vera sostanza della visione umanistica nel ricordo di ciò che è stato.

4. ... e adesso dove andiamo?

Il genocidio armeno rimane tuttora argomento tabù in Turchia dei giorni nostri ma con l'avvicinarsi di un probabile ingresso del Paese nell'Unione Europea – un'adesione cui il Parlamento Europeo ha posto come una delle condizioni basilari proprio il riconoscimento del genocidio armeno – l'attenzione dei media europei inizia a ridestarsi dal suo lungo sonno e qualcuno rianima il dibattito relativo alla partecipazione diretta o indiretta della Germania al crimine, come complice o come spettatrice passiva (Schmidinger 2005¹⁷).

Da parte della comunità internazionale, in molti casi il genocidio viene ancora negato per motivi diplomatici ed economici; gli Stati che lo riconoscono ufficialmente oltre alla Repubblica Armena sono 28, tra cui l'Italia, mentre altrove è riconosciuto solo da singoli enti o amministrazioni locali¹⁸. Nonostante la visibilità della Diaspora armena in America e nonostante Barack Obama si sia espresso in favore del riconoscimento prima di diventare presidente degli Stati Uniti, gli Stati Uniti a tutt'oggi non lo riconoscono perché la Turchia è un alleato strategico irrinunciabile per i rapporti con il Medio Oriente. Se da un lato negli ultimi decenni si sono intensificati gli appelli per il riconoscimento del genocidio e gli autori di studi comparati sui genocidi, sull'Olocausto e sulla Storia Armena si sono spesi nell'individuazione di percorsi comuni e di condivisione con un pubblico in crescita, dall'altro lato sono aumentati anche i fenomeni di negazionismo legati al relativismo accademico ed al revisionismo storico, con tendenza a sfumare il confine tra *free speech* e *hate speech* (Facing History and Ourselves 2004, 177).

Oggi i negazionisti compiono fino in fondo l'opera degli assassini, perpetuando l'intenzione degli agenti originari del genocidio, dilatandone i tempi ed i modi di realizzazione, impedendo la costruzione di una solida base per

¹⁷ A tal proposito acquista un valore storico il voto del Bundestag tedesco, in data 16 giugno 2005, su di una risoluzione nella quale viene riconosciuto il "ruolo vergognoso del Reich" nella distruzione del popolo armeno nella sua quasi totalità, sottolineando il dovere della Germania odierna di contribuire positivamente alla normalizzazione delle relazioni tra Armenia e Turchia (Tachdjian 2005).

¹⁸ Argentina, Austria, Belgio, Bolivia, Brasile, Bulgaria, Canada, Cile, Cipro, Francia, Grecia, Italia, Lituania, Libano, Lussemburgo, Paesi Bassi, Paraguay, Polonia, Repubblica Ceca, Russia, Siria, Slovacchia, Svezia, Svizzera, Uruguay, Vaticano, Venezuela e recentissimamente, con una risoluzione approvata il 2 giugno 2016, anche la Germania.

avviare il processo di riconciliazione tra Armenia e Turchia. Erdoğan propone nel 2005 al governo armeno di creare una commissione congiunta per arrivare a una conclusione sul tema del genocidio, ma allo stesso tempo intensifica il numero di processi contro pubblicazioni che nominano l'olocausto armeno. Michel Mazor, sopravvissuto del Ghetto di Varsavia, si chiede cosa sarebbe successo se alla fine della Prima Guerra Mondiale si fosse istituito un "processo di Norimberga" ad Istanbul. Sarebbero stati costruiti ugualmente i forni e le camere a gas nel cuore dell'Europa? (Facing History and Ourselves 2004, VII).

Metz Yeghern non è stato né riconosciuto né condannato dalla Turchia, che ricorre a minacce e ricatti nei confronti di politici, giornalisti e studiosi affinché neghino il genocidio. Le pressioni sugli intellettuali turchi sono un fenomeno tutt'altro che in diminuzione, come dimostra la persecuzione di Ragıp Zarakolu, processato dai tribunali turchi nel maggio 2005 in quanto direttore della casa editrice Belge Yayınları, citato in giudizio dalla seconda corte penale di Sultanahmet, a Istanbul, per aver pubblicato un libro intitolato *The Truth will set us free: Armenians and Turks reconciled* (2003; "La verità ci renderà liberi: armeni e turchi riconciliati") dell'autore anglo-armeno George Jerjian. Già sotto processo poche settimane prima per un articolo intitolato "Sane Ne" (Non sono affari vostri), pubblicato nel quotidiano *Özgür Gündem* (con l'udienza però spostata a ottobre per assenza del redattore capo della rivista) e chiamato a testimoniare in un altro recente processo per il caso del libro *An Armenian Doctor in Turkey* (2011 [1922]; Diario di una vita da medico), opera della canadese di origini armene Dora Sakayan¹⁹. Le accuse mosse a Zarakolu rappresentano un passo indietro per la Turchia dopo anni di lavoro legislativo verso la democrazia: tutto il processo si basa su concezioni politiche e ideologiche che hanno come scopo imporre una visione unilaterale della storia²⁰.

Va sottolineato che l'apertura del processo è coincisa con una campagna lanciata dai gruppi razzisti e ultranazionalisti, in forte crescita. Zarakolu stesso ha dichiarato che cause come quella intentata contro di lui sono una pura e semplice tattica politica e che di fatto il cuore del problema non ha nulla a che fare con il genocidio degli armeni: è l'entrata della Turchia nella Comunità Europea a scatenare dinamiche che vedono attivarsi i partiti di destra e vari

¹⁹ Il testo in questione contiene i diari giornalieri tenuti nei mesi di agosto e settembre del 1922 dal dott. Karabet Haceryan (Garabed Hatcherian) durante il suo servizio di medico militare nell'armata ottomana fino al 1918 e lascia trapelare dettagli interessanti e scabrosi sul gigantesco incendio di Smirne.

²⁰ Va ricordato che prima di Zarakolu, l'ultimo processo contro un libro in cui si discute il tema armeno e si suggeriscono approcci differenti da quelli ufficiali si conclude nel 1995 ed ha come oggetto il libro del Prof. Vahakn N. Dadrian: *Genocide as a Problem of National and International Law: The World War I Armenian Case and its Contemporary Legal Ramifications* (1915). In quell'occasione, Zarakolu viene assolto grazie alla accorata difesa di sua moglie Aysel Nur Zarakolu, nota poetessa e fondatrice della casa editrice Belge Yayınları.

gruppi extraparlamentari nazionalisti, sia in Turchia che nei Paesi dell'UE, nel tentativo di ostacolare questo processo. Zarakolu fa riferimento all'inchiesta avviata in Svizzera contro Yusuf Halaçoğlu, capo della TTK (Türk Tarih Kurumu; Società Storica Turca), per una conferenza nella quale nega apertamente il genocidio armeno violando la legge svizzera (dove il genocidio armeno è riconosciuto dal Consiglio Nazionale ma non da quello Federale) e fornendo indirettamente "materiale di propaganda per i gruppi sciovinisti" (Zarakolu 2005). Si ripresenta la terribile prassi di due pesi e due misure che il già citato romanzo di Vahé Katcha riassumeva sarcasticamente nella formula secondo la quale un armeno che ruba una mela sarebbe un criminale; un turco che ruba una pera sarebbe uno sbadato (Katcha 1982, 24): quegli stessi media turchi che subito difendono strenuamente la cosiddetta "libertà di parola" di Halaçoğlu, non si esimono dal pubblicare commenti ed insulti contro le pubblicazioni di Zarakolu. Più di 300 professori universitari appoggiano pubblicamente la libertà di parola del loro collega accademico Halaçoğlu ma non spendono una parola sul caso Zarakolu né su casi che hanno un'eco ancora maggiore a livello internazionale come quello del premio Nobel Orhan Pamuk ma anche altri dissidenti come lo storico Taner Akçam ed il critico letterario Murat Belge, gettando un'ombra inquietante su come venga inteso il concetto di libertà di parola in Turchia (Haven 2011).

Attraverso il controverso art. 301 del Codice Penale turco ("Attentato alla turchicità dello stato")²¹, le autorità possono perseguire penalmente tutti coloro (giornalisti, scrittori, editori, professori) che fanno riferimento al genocidio armeno. Quando nel gennaio il giornalista turco di origine armena Hrant Dink viene assassinato ad Istanbul dal diciottenne Ogün Samast a colpi di pistola fuori dalla sede del suo settimanale bilingue turco/armeno "Agos", nella città si solleva una gigantesca protesta: più di 100.000 persone, non solo

²¹ La versione originaria dell'articolo 301 del Codice Penale turco, risalente al 2005, prevede che chiunque diffami pubblicamente la "turchicità" o la Repubblica Turca sia punibile con la prigione da sei mesi a tre anni; chi diffama pubblicamente il Governo della Repubblica è punibile con la prigione da sei mesi a due anni; nei casi in cui l'offesa venga commessa da un cittadino turco residente in un altro Paese, la pena è incrementata di un terzo. Le pene previste per i trasgressori: da uno a quattro anni di prigione per chi insulta il Presidente, con l'aumento di un terzo della pena se il reato viene commesso tramite stampa; crimini commessi tramite internet contro il regime costituzionale possono includere il carcere a vita; la pubblicazione di annunci e la diffusione di dichiarazioni di organizzazioni "antiturche" tramite internet sono punibili secondo la legge Anti-Terrorismo con una pena da uno a tre anni di prigione. Nel 2008 l'articolo 301 è riformato, anche in conformità a un'espressa richiesta dell'Unione Europea: mentre con il vecchio testo è punibile chi offende genericamente l'"identità turca", col nuovo sono punibili solo coloro che offendono lo Stato turco e gli organi costituzionali. Viene inoltre prevista una riduzione della pena edittale massima da tre a due anni e la decisione circa l'eventuale apertura di un procedimento giudiziario viene sottratta ai singoli giudici per essere affidata direttamente al Ministro della giustizia.

di origine armena ma anche turche e provenienti da altri Paesi, manifestano solidarietà e rabbia durante il corteo funebre. Molti dei partecipanti indicano la censura turca come autentica responsabile dell'atto omicida, con cartelloni che recano la scritta in inglese "Murderer 301" (Harvey 2007). La vedova Raket Dink durante il funerale legge pubblicamente la sua lettera d'addio al marito, rendendo il lutto un momento di riflessione collettiva sull'oscurantismo che ha reso possibile il gesto assassino insieme ai suoi mandanti. Nella lettera pone a se stessa ed alla comunità internazionale domande universali, che ancora una volta riportano la questione armena alla sua dimensione universalmente umana: "Chi potrebbe dimenticare quel che hai scritto e detto, mio amore? Quale tenebra può farci dimenticare? Chi potrebbe farci dimenticare quel che è successo? Può riuscirci la paura? Una vita di oppressione? Il piacere di questo mondo fisico? O può forse la morte farci dimenticare, amore mio? No, nessuna tenebra può farci dimenticare, amore" ("Who would forget what you've written and what you've said my love? Which darkness could make us forget? Who could make us forget what has happened? Fear can do that? Life of oppression? Pleasures of this physical world? Or, can death make us forget my love? No, no darkness can make us forget my love", Dink 2007)²².

Poco lontano, nel Cimitero Abide-i Hürriyet (letteralmente "Monumento della Libertà", dal turco ottomano) sono ospitate le spoglie di Enver Pascià e Talaat Pascià, rispettivamente Ministro della Guerra nonché Comandante in capo dell'esercito durante la Prima Guerra Mondiale e Gran

²²La lettura dell'intera lettera in lingua turca è stata filmata e rielaborata nel 2011 con tecniche di animazione nel cortometraggio in bianco e nero (con sottotitoli in inglese) lungo 10' 25" intitolato *Hiçbir Karanlık Unutturamaz* (Nessuna tenebra ci farà dimenticare) del regista turco Hüseyin Karabey. La pellicola è stata inserita nel progetto di film collettivo *Then and Now. Oltre i confini e le differenze*, realizzato nel 2010-11 da ART for The World – ONG associata alle Nazioni Unite, Dipartimento della Pubblica Informazione – sotto l'egida dell'ONU, dell'Alleanza delle civiltà e del Consiglio Europeo. Ispirato dall'articolo 18 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, "Ogni individuo ha diritto alla libertà di pensiero, di coscienza e di religione", l'opera collettiva è composta da sette cortometraggi realizzati da registi indipendenti, provenienti da diverse nazioni: oltre al già citato Karabey, Tata Amaral (Brasile), Fanny Ardant (Francia), Masbedo (Italia), Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), Jafar Panahi (Iran) e Robert Wilson (USA). Ideatrice e curatrice del progetto Adelina von Fürstenberg (già citata in nota a proposito del progetto *Armenity*). All'interno del progetto, che si propone come strumento di tolleranza e di educazione interculturale, di sensibilizzazione alla complessità delle culture, stimolando il riconoscimento reciproco tra i popoli, il discorso di Raket Dink marca un segno nella storia della Turchia, come risulta chiaro dal testo del breve prologo scritto da Sırrı Süreyya Önder, in linea con lo stile del regista, dettato dal suo coinvolgimento nel movimento democratico dagli anni Novanta e dal suo retroterra come documentarista. I temi sociali e politici trattati nel suo cinema hanno acceso l'interesse su di lui a livello internazionale, come attestano i numerosi premi vinti partecipando ad oltre trenta festival in tutto il mondo; tra questi ricordiamo il premio speciale della giuria all'Ankara International Film Festival, il premio FIPRESCI al Jerusalem Film Festival e allo Yerevan International Film Festival in Armenia, ed il prestigioso Asian Film Award al Tokyo International Film Festival.

Visir. Il primo cade durante una manovra bellica nell'allora Turkestan russo. Il secondo trova la morte a Berlino nel 1921 per mano dell'attivista armeno Soghomon Tehlirian, sopravvissuto al genocidio, esecutore dell'Operazione Nemesis progettata dalla federazione rivoluzionaria Dashnaktsutyun; dopo la morte di Talaat, Tehlirian viene prosciolto. La corte si trova di fronte ad un dilemma irrisolvibile: tutti gli assassini devono essere puniti, ma l'impossibilità di condannare questo assassino in particolare prevale, come presa di coscienza del vuoto istituzionale creatosi dopo un crimine immane ancora in attesa di giustizia (Facing History and Ourselves 2004, 166). Anche Djemal, il terzo membro del Triumvirato Rosso, trova la morte per mano di Stepan Dzaghigian, Artashes Gevorgyan e Petros Ter Poghosyan, tre giovani membri dell'Operazione Nemesis, nel 1922 a Tbilisi e le sue spoglie sono trasportate ad Erzurum, già teatro dei massacri hamidiani, prova generale degli eccidi a venire, chiudendo virtualmente un cerchio che si deforma via via in una spirale di violenza e disperazione senza fine.

Nessuna pacificazione può darsi senza riconoscimento di una storia criminale che necessita della reintroduzione del concetto di diritto, troppo a lungo dimenticato di fronte all'olocausto degli armeni. Coltivare la speranza di poter ricominciare un percorso di vita senza rimanere prigionieri per sempre dei propri ruoli di vittime e carnefici è un'esperienza umana universalmente condivisibile ad auspicabile. Abbiamo visto precedentemente come gli armeni riescano, in virtù di una singolare comprensione della loro identità nazionale e della sua relazione con le culture circostanti e dominanti, a sviluppare una peculiare forma di autocoscienza, che da un punto di vista antropologico-filosofico è stata definita "identità multidimensionale" e la sua relazione con l'ambiente "integrazione differenziata" (Zekiyan 2005)²³.

Oggi, la nuova generazione dei nipoti dei "sommersi e salvati" deve essere capaci di ereditare nel modo giusto la ricchezza dai padri, ovvero essere capaci di riconquistare la propria eredità rubata e distrutta, senza che questa diventi un oggetto di culto immutabile e dogmatico. Prendiamo in prestito le parole di Massimo Recalcati che in uno studio recente parla di perdita dell'eredità e della trasmissione da parte di un padre che sappia comunicare e condividere desideri e passioni con il figlio: "Ereditare è questo: scoprire di essere diventato quello che ero già sempre stato, fare proprio – riconquistare – quello che era già proprio da sempre" (Recalcati 2013, 149).

²³ Zekiyan cita due casi esemplari di questa tendenza cosmopolita e multidimensionale della cultura armena, che reca tratti tradizionali ed elementi assimilati in una felice sintesi: Sayat-Nova, indiscusso re della tradizione trobadorica armena, ed il regista Sergej Iosifovič Paradžanov (al secolo Sarkis Parajanian) divenuto celebre in Occidente soprattutto con la pellicola del 1968 *Il colore del melograno*, dedicata proprio alla vita ed all'arte del grande poeta.

Viene da pensare anche al padre del filosofo e mistico armeno Georges Ivanovič Gurdjieff: nel 1916, quando i turchi devastano Aleksandropol' (odier-
na Gyumri, nella provincia di Shirak in Armenia), il cantastorie Yannis ha 82
anni ma è ancor pieno di forza e di vigore. Muore ucciso nel vano tentativo di
proteggere i suoi averi dal saccheggio della casa di famiglia, durante il quale
nella dispersione delle carte vengono distrutti tutti i manoscritti, i testi dei
canti e delle leggende trascritti per anni ed anni sotto la sua dettatura. Mai a
quel figlio viene concessa, per le vicissitudini personali e storiche, l'opportunità
di tornare e cercare le spoglie del genitore per dargli degna sepoltura, come
ad un'intera nazione deportata e massacrata, ma Gurdjieff dedica alla figura
del padre il terzo capitolo dell'opera, *Rencontres avec des hommes remarquables*
(1960; *Incontri con uomini straordinari*, 1993 [1977]), con la preghiera rivolta
ai suoi figli, carnali e spirituali, di prendersi l'impegno di ritrovare la stele so-
litaria e abbandonata che rechi questa iscrizione: "Io sono te, Tu sei me, Egli
è nostro, tutti e due siamo Suoi. Che tutto sia per il nostro prossimo" (Bartoli
1993 [1977], 85; "Я-это ты / ты-это я / он-наш / мы оба-его, так пусть все
будет для нашего ближнего", Gurdjieff 1963, 77)²⁴.

Una lapide simbolica che tutti i sopravvissuti armeni desiderano per i
loro cari estinti, vittime del genocidio rimaste senza sepoltura. Se la memoria
rimane fondamentalmente una memoria di assenza, il vuoto, l'oblio del padre,
diventa lo spazio della memoria del figlio. La storia non è tutto il passato ma
nemmeno tutto ciò che resta del passato. Quella paradossale quanto salvifica
"oubliouse mémoire" di cui parla Maurice Blanchot (1969; Ferrara 2015: "obliosa
memoria") è in un equilibrio instabile con l'eccesso di memoria di chi si affaccia
su un baratro inerte. Adesso si tratta di ricercare uno spazio di memoria del
passato che non si fermi davanti a commemorazioni come simulacri del male
e di riconoscere che i tempi sono maturi per conservare e rendere disponibili a
tutti, per sempre, le testimonianze attinte agli abissi dell'immemoriale.

Riferimenti bibliografici

- Akçam Taner (2004), *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian
genocide*, London-New York, Zed Books.
Arslan Antonia (2007 [2004]), *La masseria delle allodole*, Milano, Rizzoli.

²⁴ Negli anni Ottanta la richiesta di Gurdjieff viene esaudita da Victor Kholodkov, allievo
moscovita di Boris Kerdimum (seguace degli insegnamenti della "Quarta Via" gurdjieffiana) ed
il diplomatico canadese James George che scoprono la tomba di suo padre nella città armena
di Gyumri e vi pongono la pietra tombale con incise le parole citate nell'originale russo nel
quale sono state formulate originariamente – Gurdjieff compone infatti solitamente le proprie
opere in lingua russa e successivamente le traduce in inglese o francese con l'aiuto dei suoi
allievi. Si segnala che il manoscritto originale di *Incontri con uomini straordinari* è in lingua
russa. L'iscrizione per la pietra tombale è tratta dal manoscritto. La prima edizione dell'opera
in lingua francese è stata tradotta da Jeanne de Salzman, allieva diretta di Gurdjieff, nel 1960.

- (2009), *La strada di Smirne*, Milano, Rizzoli.
- (2015), *Il rumore delle perle di legno*, Milano, Rizzoli.
- Arslan Antonia, Pisanello Laura, a cura di (2001), *Hushèr. La memoria. Voci italiane di sopravvissuti armeni*, con la collaborazione di Avedis Ohanian, Milano, Guerini.
- Auron Yair (2000), *The Banality of Indifference. Zionism and the Armenian Genocide*, New Brunswick, Transaction Books.
- (2003), *The Banality of Denial: Israel and the Armenian Genocide*, New Brunswick, Transaction Publishers.
- Blanchot Maurice (1969), “Oublieuse mémoire”, in Id., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 459-464. Trad. it. di Roberta Ferrara, “Obliosa memoria”, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, introduzione di Giovanni Bottiroli, Torino, Einaudi, 417-419.
- Browning C.R. (1993 [1992]), *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York, Harper Perennial. Trad. it. di Laura Salvai (2004 [1995]), *Uomini comuni. Polizia tedesca e “soluzione finale” in Polonia*, Torino, Einaudi.
- Bruneteau Bernard (2004), *Le siècle des génocides: violences, massacres et processus génocidaires de l'Arménie au Rwanda*, Paris, Armand-Collin. Trad. it. di Alessandra Flores d'Arcais (2005), *Il secolo dei genocidi*, a cura di Marcello Flores, Bologna, Il Mulino.
- Cemal Hasan (2012), *1915: Ermeni Soykırımı*, İstanbul, Everest Yayınları. Trad. it. di Sevgi Bariş (2015), *1915: il genocidio armeno*, prefazione e cura di Antonia Arslan, Milano, Guerini.
- Dadrian V.N. (1974), “The Structural-Functional Components of Genocide: a Victimological Approach to the Armenian Case”, in Israel Drapkin, Emilio Viano (eds), *Victimology*, Lanham, Lexington Books, 123-136.
- (1975), “A Typology of Genocide”, *International Review of Modern Sociology* 5, 2, 201-212.
- (1995), *The History of Armenian Genocide. Ethnic conflict from the Balkans to Anatolia to the Caucasus*, Providence, Berghahn Books. Trad. it. di Alessandra Flores d'Arcais (2003), *Storia del genocidio armeno: conflitti nazionali dai Balcani al Caucaso*, a cura di Antonia Arslan, Boghos Levon Zekiyian, Milano, Guerini.
- Dédéyan Gerard, direction de (1982), *Histoire des Arméniens*, Toulouse, Privat. Trad. it. di Antonia Arslan (2002), *Storia degli armeni*, a cura di Antonia Arslan, B.-L. Zekiyian, Milano, Guerini.
- De Waal Thomas (2015), *Great Catastrophe: Armenians and Turks in the Shadow of Genocide*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Dink Rakei (2007), *Letter To the Loved One*, <<http://bianet.org/english/politics/90622-rakei-dinks-letter-to-the-loved-one>> (11/2016).
- Facing History and Ourselves (2004), *The Genocide of the Armenians*, Brookline.
- Flores Marcello (2007 [2006]), *Il genocidio degli armeni*, Bologna, Il Mulino.
- von Fürstenberg Adelina, a cura di (2010), *Then and Now – Oltre i confini e le differenze*, Ginevra, prodotto da ART for The World sotto il patrocinio di ONU, Alleanza delle civiltà e Consiglio Europeo; con il sostegno di Dosta! Consiglio Europeo, Città di Ginevra, Regione Emilia Romagna; co-prodotto da SESC TV Sao Paulo (Brasile), ARTE France, Filmmaster (Italia), Dorje Film (Italia), Cineteca di Bologna, Fondazione Solares (Parma).
- Goldhagen Daniel (1996), *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, New York, A. A. Knopf. Trad. it. di Enrico Basaglia (2007 [1997]), *I volenterosi carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*, Milano, Mondadori.

- Grossman V. S. (1970), *Vse tečēt...*, Frankfurt am Mein, Possev, <http://royallib.com/book/grossman_vasilij/vse_techyot.html> (12/2016). In it. *Tutto scorre...*, trad. it. di Pietro Zveteremich (1971), Milano, Mondadori e di Gigliola Venturi (1987), Milano, Adelphi.
- Gurdjieff G.I. (1960), *Rencontres avec des hommes remarquables*, trad. du manuscript original russe par Jeanne de Salzmann, Paris, Julliard. Trad. it. di Gisèle Bartoli (1993 [1977]), *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi. Id. (1999), *Vstreči s zamečatel'nymi ljud'mi. Vzgljady iz real'nogo mira*, pod red. T.A. Garmaš, Minsk, Kuz'ma.
- Harvey Benjamin (2007), "Mass protest at Turkish-Armenian editor Hrant Dink's funeral", *The Guardian*, 24 January, <<https://www.theguardian.com/media/2007/jan/24/pressandpublishing.turkey>> (11/2016).
- Hatcherian Garabed (1997 [1922]), *An Armenian Doctor in Turkey: My Smyrna Ordeal of 1922*, ed. by Dora Sakayan, Montreal, Arod Books.
- Haven Cynthia (2011), "Norm Naimark, Orhan Pamuk on Armenian genocide, Turkish denial", *The Book Haven*, <<http://bookhaven.stanford.edu/2011/03/norm-naimark-on-armenias-genocide-turkeys-denial/>> (11/2016).
- Heller Jeffrey (2014), "Abbas calls Holocaust 'most heinous crime' against humanity", *Reuters*, <<http://www.reuters.com/article/us-palestinian-israel-holocaust-idUSBREA3Q08E20140427>> (11/2016).
- Hilberg Raul (1992), *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish catastrophe, 1933-1945*, New York, Aaron Asher Books. Trad. it. di Davide Panzieri (1994), *Carnefici. Vittime. Spettatori. La persecuzione degli Ebrei, 1933-1945*, Milano, Mondadori.
- Hobsbawm E.J., Ranger Terence, eds (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. it. di Enrico Basaglia (1983), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- Hovannisian Richard (1991 [1986]), *The Armenian Genocide in Perspective New Brunswick*, New Brunswick, Transaction Press, Rutgers University.
- Jaspers Karl (1946), *Die Schuldfrage*, Heidelberg, Schneider. Trad. it. e cura di Renato de Rosa (1947), *La colpa della Germania*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Jerjian George (2003), *The Truth Will Set Us Free: Armenians and Turks Reconciled*, London, GJ Communications.
- Katcha Vahé (1981), *Un Poignard dans ce jardin*, Paris, Presses de la Cité. Trad. it. di Laura Castiglioni, Anna Orsini Baroni (1982), *Il pugnale nel giardino*, Milano, Sonzogno.
- Kévorkian R.H. (2006 [1992]), *Le génocide des Arméniens*, Paris, Odile Jacob.
- Lemkin Raphael (2008), *Dossier on the Armenian Genocide*, Paris, Edition CAR Center for Armenian Remembrance.
- Lepsius Johannes (2011 [1916]), *Bericht über die Lage des armenischen Volkes in der Türkei. Unveränderte Neuauflage mit Original-Text der Ausgabe von 1916*, Bad Schussenried, Hess.
- Levy B.H. (2007), "Genocidio armeno, difendo la memoria contro i negazionisti", *Corriere della Sera*, 29 gennaio, <<http://www.archivio900.it/it/articoli/art.aspx?id=8093>> (11/2016).
- Morris Benny (2015), *The Armenian Genocide and Beyond: The Road to Deir-al-Zor*, <<http://nationalinterest.org/feature/the-armenian-genocide-beyond-the-road-deir-al-zor-141111>> (11/2016).
- Mutafian Claude (1915), *Un aperçu sur le génocide des arméniens*, Paris, Comité pour la Commémoration du 24 avril 1915. Trad. it. e cura di Antonia Arslan (2005

- [1995]), *Metz Yegh rn. Breve storia del genocidio degli armeni*, presentazione di Mario Nordio, postfazione di B.-L. Zekiy n, Milano, Edizione Guerini.
- Recalcatti Massimo (2013), *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli.
- Rogan Eugene (2015), *The Fall of the Ottomans. The Great War in the Middle East*, New York, Basic Books.
- Schmidinger Thomas (2005), “Der Armenier ist wie der Jude, au erhalb seiner Heimat ein Parasit”, *Context* 21, 5-6, <<http://www.contextxxi.at/context/content/view/415/123/>> (11/2016).
- Schoeps J.H. (2005), *Der verdrängte Genozid. Armenier, Türken und ein Völker mord für den bis heute niemand die Verantwortung übernehmen will* (Il genocidio rimosso. Armeni, turchi ed un olocausto del quale tuttora nessuno intende assumersi la responsabilità), <<http://www.compass-infodienst.de/Julius-H-Schoeps-Der-verdrängte-Genozid-Armenier-Tuerken-und-ein-Voelker-mor.251.0.html>> (11/2016).
- Suny R.G. (2015), *They Can Live in the Desert but Nowhere Else. A History of the Armenian Genocide*, Princeton, Princeton UP.
- Tachdjian Polgrossi Alice (2002), *Hayastan. Diario di un viaggio in Armenia*, Ravenna, Edizioni del Girasole.
- (2005), “Come si dice Shoah in Turco?”, *Zatik*, <<http://www.zatik.com/genocidio-tachdjian.asp>> (11/2016).
- Tercatin Rossella (2014), “Israele – Abbas riconosce la realt : ‘Shoah crimine senza pari’”, *Eretz*, <<http://moked.it/blog/2014/04/27/israele-abbas-shoah-il-piu-atroce-crimine-dellera-moderna/>> (11/2016).
- Thurber James (1939), “The Rabbits Who Caused All the Trouble”, in Id. (1940), *Fables for Our Time and Other Famous Poems Illustrated*, New York City, Harper and Brothers, 69-72. Trad. it. di Attilio Veraldi (1974), “I conigli che causavano tutti i guai”, in James Thurber, *Favole per il nostro tempo*, con 125 illustrazioni dell’autore, Milano, Rizzoli.
- Torossian Sarkis (1947), *From Dardanelles to Palestine. A True Story of Five Battle Fronts of Turkey and her Allies and a Harem Romance*, Boston, Meador Pub. Co.
- Werfel Franz (1933), *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay. Trad. it. di Cristina Baseggio (2010 [1935]), *I quaranta giorni del Musa Dagh*, Milano, Corbaccio.
- Yeghiayan Vartkes, ed. (2011), *Pro Armenia. Jewish Responses to the Armenian Genocide*, Glendale, Center for Armenian Remembrance (CAR). Trad. it. di Rosanella Volponi (2015), *Pro Armenia. Voci ebraiche sul genocidio armeno*, a cura di Fulvio Cortese, Francesco Berti, prefazione di Antonia Arslan, Firenze, La Giuntina.
- Zarakolu Ragip (2005), *La discussione sul genocidio armeno continua nei tribunali turchi*, <<http://it.gariwo.net/dl/I%20processi%20contro%20R.Zarakolu.pdf>> (11/2016).
- Zekiy n B.-L. (2004), *Gli armeni e Venezia. Dagli Sceriman a Mechitar. Il momento culminante di una consuetudine millenaria*, a cura di Ferrari Aldo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.
- (2005), “Quando l’Armenia incontr  la «modernit » europea”, *Meticciano di civilt * 1, 1, <<http://www.oasiscenter.eu/it/articoli/meticciano-di-civilt C3%A0/2005/01/01/quando-l-armenia-incontr C3%B2-la-modernit C3%A0-europea>> (11/2016).
- (2007), “Potere e minoranze, il sistema dei millet”, *Meticciano di civilt * 3, 5, <<http://www.oasiscenter.eu/it/articoli/meticciano-di-civilt C3%A0/2007/03/01/potere-e-minoranze-il-sistema-dei-millet>> (11/2016).

L'Armenia, la diaspora, gli altri:
questioni aperte ed urgenze culturali
A proposito del volume
a cura di Stefan Nienhaus e Domenico Mugnolo,
Questione armena e cultura europea
(Claudio Grenzi Editore, 2013, pp. 238)

Diana Battisti

Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

Abstract

The subject of this article is the research work by a team of experts on Armenian Studies and the connections between Armenian History and European cultures, in particular German, French and Italian Literature. The aim is to collate the most important opinions and results of this scientific inquiry and present them in a systematic overview. From the reworking of some special historical questions such as the Armenian Holocaust, its aftermath and (lack of) recognition, it becomes clear that the Armenian case – despite existing parallels with other genocidal models from a historical and juridical point of view – is to be viewed as unique. This understanding also offers interesting input for current discussions on Human Rights, especially as far as the policy of 'peaceful coexistence' is concerned.

Keywords: *Armenian diaspora, Armenian genocide, Armenian history, Hrant Nazariantz, Nor Arax*

Questione armena e cultura europea (Nienhaus, Mugnolo 2013) riunisce contributi inediti sulle vicende della storia armena del XX secolo con altri già presentati in occasione del convegno omonimo svoltosi a Bari nel 2009, rielaborati per la pubblicazione¹. Chiamando a raccolta illustri autori, studiosi

¹Si tratta del Convegno "Questione armena e cultura europea" tenutosi dall'11 al 12 novembre 2009 presso il Salone degli Affreschi del Palazzo Ateneo, Dipartimento di Lingue e Tradizioni culturali Europee dell'Università degli Studi di Bari, in collaborazione con l'Università di Foggia, la

di storia, italianisti, germanisti, francesisti ed armenisti, il volume intende illustrare con attenta scientificità da un lato il legame tra la Puglia e la cultura armena e dall'altro il rapporto tra letterature europee, in particolare quella tedesca, e questione armena, mettendo in luce i molteplici aspetti che questo doppio filone presenta. L'elemento centrale che collega i due aspetti è costituito dal genocidio: dopo l'Olocausto degli armeni nell'Impero ottomano tra 1915 e 1916, si verifica un'ondata migratoria verso l'Europa e l'America che ha il carattere di una nuova diaspora. Per la sua favorevole posizione geografica, Bari diventa tra i più rilevanti centri italiani di accoglienza per i profughi, insieme a Venezia, Livorno, Roma, Milano e Torino.

Non è un caso che i curatori del progetto siano due germanisti: Stefan Nienhaus e Domenico Mugnolo fin dalla "Prefazione" si dichiarano consapevoli di occupare una posizione privilegiata per avvicinarsi alla questione armena, in virtù del rilievo particolare che questa assume nella cultura tedesca. Ai nomi "classici" di Johannes Lepsius, Armin T. Wegner e Franz Werfel, imprescindibili per chiunque rivolga la propria attenzione verso *Metz Yeghern*, si affianca quello dell'autore contemporaneo Edgar Hilsenrath, a sottolineare la vitalità di cui gode tutt'oggi nella cultura di lingua tedesca l'interesse per i destini degli armeni d'Anatolia.

Non appare casuale nemmeno il fatto che Nienhaus e Mugnolo operino in Puglia, regione adriatica divenuta uno dei primi approdi per i profughi armeni, grazie anche all'opera di mediatore e di soccorritore del poeta Hrant Nazariantz, esule a sua volta già dal 1913 per scampare alla condanna a morte in contumacia sancita da un tribunale ottomano con accuse che fanno riferimento al suo presunto antipatriottismo². È ai margini del capoluogo pugliese infatti, anche per iniziativa di Nazariantz, che viene fondato nel 1926

Regione Puglia e il Comune di Bari. Il convegno scientifico fa parte di un insieme di iniziative inaugurate venerdì 30 ottobre 2009 a Foggia con la mostra fotografica *Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia, 1915 – Nor Arax: la comunità armena a Bari*, divisa in due sezioni come suggerito dal doppio titolo, allestita presso la Fondazione Banca del Monte di Foggia – Siniscalco Ceci: le foto d'epoca di Wegner che raccontano delle stragi, delle deportazioni, dei campi di concentramento costituiscono il primo nucleo della mostra aperta al pubblico il 30 ottobre nel capoluogo dauno e visitabile in seguito a Bari presso il Fortino di Sant'Antonio dal 18 al 28 novembre.

² La vicenda va inquadrata nel contesto biografico dell'artista, del quale torneremo a parlare più avanti: dopo anni passati tra Londra e Parigi, il ritorno nella nativa Costantinopoli per il poeta armeno si carica di idee innovative sulla letteratura e sulle possibili soluzioni politiche per il proprio popolo, per la minoranza di cui fa parte. Si tratta solo di una stasi apparente prima di una nuova ripartenza, ma in questa fase cruciale Nazariantz partecipa alla fondazione di numerose riviste, iniziative editoriali e cenacoli letterari, come quello armeno/turco sorto intorno alle riviste *Surbantag*, *Biwraken* e *Nor Hossank*. A partire dal 1911 iniziano i rapporti epistolari con alcuni dei più influenti intellettuali europei dell'epoca, tra i quali Filippo Tommaso Marinetti, Gian Pietro Lucini, Libero Altomare. Nello stesso periodo si attesta l'impegno, con saggi e traduzioni in lingua armena, a diffondere assieme a quella di Corrado Govoni e Enrico Cardile la propria poetica, nel quadro di una più ampia opera di svecchiamento della letteratura in lingua armena. Sono questi gli elementi che vanno a comporre i capi d'accusa mossi dalla Sublime Porta contro lo scrittore troppo internazionale.

il villaggio armeno di Nor Arax, centro d'accoglienza per un centinaio di esuli sfuggiti prima al Genocidio e successivamente al rogo di Smirne del 1922.

La ricchezza del tomo è ripartita equamente tra le tre distinte sezioni che lo compongono: la prima incentrata sulla storia del popolo armeno, delineata dai saggi di Marco Bais, Aldo Ferrari, Marcello Flores e Günter Seufert; la seconda, dedicata all'accoglienza degli armeni in Puglia, ricostruita nelle sue alterne vicende dai contributi di Domenico Cofano e dai documenti presentati da Carlo Coppola e Vito Antonio Leuzzi; la terza si concentra sulle complesse relazioni fra culture europee e questione armena, accostando gli studi di Hermann Goltz a quelli di Laura Wilfinger, seguiti dai due saggi presentati da Stefan Nienhaus, da quello di Domenico Mugnolo ed infine dal contributo di Angela Di Benedetto. Alla sezione centrale si riallaccia l'appendice al volume, costituita dal testo di Anna Sirinian e dal materiale fotografico concesso dall'A.N.I.M.I. (Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia) che documenta la vita quotidiana al Nor Arax.

Ad introdurre questa fittissima rete di intrecci, presenze, figure, opere, testi e contesti, documentazioni e testimonianze, la voce affabulante di Antonia Arslan, con il vibrante ritratto della sua famiglia di origine, sospeso tra saggistica e narrativa, già al centro dei suoi celebri romanzi *La masseria delle allodole* (2004a) e *La strada di Smirne* (2009). Questo spiraglio sul suo *Familienroman* personale ma anche epico-nazionale anticipa e schiude al lettore la realtà estremamente ramificata dell'intero volume. Nel suo insieme e nei dettagli biografici riguardanti la figura di Yerwant Arslanian, in parte inediti rispetto alle opere precedentemente pubblicate, l'intervento dell'autrice rivela la grandezza ed insieme la cura dei particolari del grande affresco complessivo che *Questione armena e cultura europea* riporta all'attenzione della comunità scientifica internazionale. La scrittrice si limita di fatto ad accennare ad alcuni nodi e snodi importanti per accedere a quella che altrove la stessa Arslan chiama "la via armena alla sopravvivenza della cultura" (2004b, 269). La figura del nonno Yerwant, partito dall'Anatolia nel 1878 per andare a studiare presso il prestigioso Collegio Armeno Moorat-Raphael di Venezia tenuto dai padri mechtaristi di San Lazzaro, incarna in effetti il delicatissimo equilibrio tra attaccamento interiore alla tradizione culturale, religiosa, linguistica e capacità di rinnovamento e modernizzazione, spesso indispensabile vivendo nella diaspora, adattabilità e mobilità che costituiscono una costante specifica delle vicende armene.

Nel 1883 Yerwant Arslanian si iscrive all'Università degli Studi di Padova, unico armeno ad accedere in quell'anno accademico alla Facoltà di Medicina, come risulta dai registri di immatricolazione dell'epoca conservati presso l'Antico Archivio dell'Università al Palazzo del Bo' (ivi, 275-276)³. La

³ Dopo la laurea conseguita nel 1889, Yerwant si trasferisce a Parigi per la specializzazione e successivamente ritorna in Veneto importando d'oltralpe nuove tecniche chirurgiche e

laurea patavina è soltanto la prima tappa di un percorso di italianizzazione, che prosegue con il conseguimento della Libera Docenza dal 1899 e con il matrimonio che lega il giovane medico alla quasi coetanea Antonietta de' Besi Vitturi, fanciulla della nobiltà veneta – ricorda a proposito Arslan che le unioni tra rampolle dell'aristocrazia veneziana e gioventù armena erano considerate tutt'altro che delle *mésalliances*, purché l'aspirante sposo fosse un "professionista di civili costumi" (Arslan 2013, 14). Ciò sarebbe dovuto anche e soprattutto alle relazioni privilegiate tra l'Armenia e Venezia, frutto di una consuetudine millenaria, a partire dagli scambi commerciali e culturali già antecedenti alla caduta del regno di Cilicia nel 1315, fino alla storica donazione munifica ai tempi del doge Giovanni Corner datata 2 agosto 1717, con la quale il Senato veneziano concede in perpetuo uso l'isola di San Lazzaro all'abate Mechitar e ai suoi monaci che ne fanno un luogo di culto, di raccoglimento spirituale, di quiete meditativa, di religiosa operosità, ma anche un importante centro di ritrovata e rinnovata lingua e cultura armena in Italia e nel mondo, poggiandosi sulle fondamenta di quella che Gino Benzoni ha definito felicemente la "città della mescolanza" (in Zekiyani, Ferrari 2004, 44): "Dall'Ararat a San Lazzaro si potrebbe in certo qual modo compendiare a proposito d'una multisecolare vicenda che, nella sua erraticità, trova in una delle 25 isolette in cui si scheggia l'isolario lagunare un suo approdo salvifico nel quale metter radici e donde ulteriormente proiettarsi" (*ibidem*).

Con la nascita dei due figli, gli Arslanian si stabiliscono definitivamente a Padova, dove si svolge l'educazione completamente all'italiana del piccolo Wart e di Khayël, futuro padre di Antonia. La lingua armena viene relegata sistematicamente nell'ambito privato, intimo, familiare. Lo scatenarsi del genocidio in tutta l'Anatolia non fa che accentuare la tendenza della famiglia ad andare verso un'assimilazione che mette in ombra, pur senza rinnegarla, l'origine armena: molti membri della famiglia rimasti nell'Impero vengono ammazzati brutalmente, rendendo il discorso della *Heimat* un sogno di ritorni impossibili ed un trauma incurabile. Lo sterminio di un milione e mezzo di persone, destinato a continuare negli anni successivi al 1915, accompagnandosi all'eliminazione meticolosa di ogni traccia della civiltà armena presente sul territorio ed alla negazione del crimine, alla distruzione ed al metodico saccheggio di chiese, abitati, scuole (come il celebre Collegio Eufrate) mantiene prudentemente lontano Yerwant, che ritrova e rifonda nel paesaggio veneto l'abbondanza perduta di Kharpert, *Golden Plain* della sua terra natale. Antonia Arslan lo raffigura estraendo dai propri ricordi infantili l'immagine struggente di un uomo di successo ma segnato da un'inesprimibile malinconia, cosciente della propria perdita ma immerso nella vita e proiettato verso il futuro:

diagnostiche della neonata disciplina dell'otorinolaringoiatria, fondando una scuola illustre insieme al figlio Khayël (italianizzato in Michele nel 1923).

[...] col suo calesse percorreva ogni settimana, da solo, le bianche strade del Veneto, di tutto si occupava, tutto teneva in mente, come raccontava un suo vecchio amico a me bambina; e la casa dove ancora abitiamo, e dove lui comprò una seconda casa per 'i figli di suo figlio', la centrale via Altinate di Padova, non a caso negli anni Trenta venne soprannominata "la Calle dell'Armeno [...]". (Arslan 2013, 18)

Si profila qui una sorta di *Leitmotiv* che si ripresenta nella storia armena e nelle pagine ad essa dedicate nella sezione che segue il contributo di Arslan, ossia la dimensione della memoria, la cui funzione non si limita alla registrazione del passato ma lavora anche come stimolo al perseguimento della conoscenza umana. Marcello Flores mette in luce questo aspetto nel suo saggio sul genocidio, ricordando il ruolo cruciale svolto da Raphael Lemkin, testimone diretto del *Metz Yeghern* prima e della Shoah più tardi, nella definizione stessa di "genocidio"⁴. Viene rilevato anche il vano tentativo da parte del giurista ebreo polacco di coinvolgere negli anni Cinquanta la Turchia, perno dell'asse occidentale della Guerra Fredda, nel processo di comprensione del ruolo della civilizzazione umana dei diversi gruppi etnici, religiosi e nazionali nella messa al bando del concetto di *Endlösung*, di "distruzione di un gruppo umano proprio sulla base della sua appartenenza etnica o religiosa o nazionale" (ivi, 22-23). Flores rievoca i fatti storici attinenti l'immane tragedia avvenuta nell'impero ottomano stritolato dalle vittorie russe sul fronte caucasico, dalle vicende dei Dardanelli e dalle profonde e travolgenti trasformazioni socio-demografiche dell'Anatolia, quasi assediata da gruppi di profughi delle zone minacciate che spingono per sostituirsi alle minoranze locali, *in primis* a quella armena. Ma dopo l'analisi storica, lo studioso propone un'altrettanto apprezzabile

⁴ Ricordiamo che il termine "genocidio" esiste solo a partire dal 1944, grazie all'opera instancabile dell'avvocato di origine ebraico-polacca Raphael Lemkin (1900-1959): si veda Battisti *infra*, 139-159. La parola specifica, coniata unendo il prefisso geno-, dal greco γένος per razza o tribù, al suffisso -cidio, dal latino *occido*, -is, *occidi*, *occisum*, -ere per uccidere, indica crimini violenti commessi contro determinati gruppi di individui con l'intento di distruggerli. Lemkin per primo tenta di descrivere le politiche naziste di sterminio organizzato che prevedono anche, ma non solo, la distruzione degli ebrei europei. Nel 1945 il Tribunale Militare Internazionale, con sede nella città tedesca di Norimberga, accusa alcune tra le massime autorità naziste di "crimini contro l'umanità"; la definizione "genocidio" viene inclusa nell'atto d'accusa, ma per il momento solo come termine descrittivo, senza autentico valore legale. Il 9 dicembre 1948 le Nazioni Unite finalmente approvano la Convenzione per la Prevenzione e la Repressione del Crimine di Genocidio: in tale documento, il genocidio viene definito crimine internazionale che gli stati firmatari "si impegnano a prevenire e punire". In questo contesto gli *Human Rights* – così come stabilito nella Dichiarazione Universale dei Diritti Umani delle Nazioni Unite del 1948 – vanno ad indicare i diritti fondamentali degli individui. Lo sviluppo legale e internazionale del termine si concentra negli anni in due distinte fasi storiche: il primo è compreso tra il momento dell'invenzione del termine e il suo accoglimento all'interno del diritto internazionale (1944-1948); il secondo comprende invece gli anni in cui, attraverso la creazione di tribunali internazionali per il perseguimento del crimine di genocidio, il termine comincia ad essere effettivamente usato nella pratica legale (1991-1998). Per quanto riguarda il secondo obbligo principale previsto dalla Convenzione, ossia prevenire il genocidio, questo rimane tuttora una sfida aperta che nazioni e individui continuano a fronteggiare.

ed attenta ricognizione sul dibattito scientifico e politico intorno al genocidio armeno dagli anni Settanta ad oggi, registrandone l'interesse in crescita e le dinamiche che hanno visto succedersi fasi diverse: dall'azione politica, etica, civica e giuridica dei sopravvissuti e dei discendenti delle vittime, che ha dato un primo impulso all'approfondimento storico e memorialistico, al progressivo distacco del momento della riflessione storiografica vera e propria dall'intervento pubblico e politico che deve rispondere innanzitutto a criteri di risarcimento morale e di giustizia.

Sembrano qui ammonire gli autori di *Questione armena*: si corre il rischio di attorcigliarsi come scrittori e come lettori in un ginepraio moltiplicatosi nei secoli, nel quale l'orgoglio ideologico ed i conflitti etno-religiosi sono fonte di violenze, vendette e feroci repressioni. Forse solo il rispetto dovuto alla complessità della storia, all'analisi rigorosa e critica delle fonti è la "strada per poter affrontare questa tematica senza trasformare, ancora una volta, la storia da disciplina che cerca faticosamente di individuare e difendere un suo statuto di scientificità in una tragica ideologia al servizio delle peggiori cause" (Toffoli 2008). Nella zona caucasica il pericolo che la storia venga manipolata per interessi di parte appare particolarmente evidente se si ripensa al drammatico riemergere post-1989 delle tendenze ad un nazionalismo sciovinista che ha visto contendersi uno stesso territorio il nazionalismo grande armeno, quello grande georgiano e quello grande azero, in una conflittualità bellica che si è espressa attraverso un crescendo di guerra civile, guerre interregionali e guerriglie più o meno sanguinose e criminali.

Prosegue idealmente questo filone di riflessioni Günter Seufert, che nel suo studio mette in luce l'immagine del *millet* armeno come condensato di ogni alterità rispetto alla nuova nazione turca. In quanto cristiani, in quanto alleati dell'Occidente nemico, in quanto popolo dotato di una propria identità linguistica, culturale, storica e sociale e anche in quanto nazione religiosa orientale gli armeni vengono additati come gli Altri per eccellenza e sono ancora d'intralcio all'autolegittimazione di un potere che si vuol richiamare ad una storia nazionale positiva, dal momento che la nascita della nazione turca moderna si sovrappone alla morte di un altro popolo nelle pulizie etniche, sullo sfondo del tramonto dell'Impero ottomano.

Solo dopo il 1973, grazie alla sanguinaria ribalta della ASALA⁵, gli armeni escono dal buio della rimozione collettiva sia come parte del passato ottomano

⁵ Acronimo di Armenian Secret Army for the Liberation of Armenia, organizzazione guerrigliera attiva tra il 1975 e la fine degli anni Ottanta soprattutto in Libano, Francia e Svizzera. Le rivendicazioni delle uccisioni di diplomatici turchi sono una trentina. Nei primi anni di attività l'organizzazione viene appoggiata, almeno politicamente ed ideologicamente, dalla Diaspora in ogni parte del mondo. Tuttavia gli attentati più gravi, con vittime civili, allontanano i favori delle comunità armene specie dopo la strage di Orly: nel gravissimo attentato del 15 luglio 1983 all'aeroporto parigino di Orly esplose una bomba davanti al banco accettazione della Turkish Airlines provocando otto morti e quasi sessanta feriti, scuotendo la coscienza dei francesi e della folta comunità armena residente in Francia.

che come vittime del genocidio: negli anni Ottanta gli armeni per la prima volta fanno capolino nei libri scolastici turchi, dove vengono rappresentati come popolo cristiano fedele al regno ottomano fin quando non viene traviato dalle grandi potenze straniere che lo incitano ad attaccare a tradimento i turchi, con le rivolte di Urfa e Sassun prima (1894-1896) e di Adana poi (1909). Seufert prosegue la disamina di queste iniziative realizzate dal Ministero dell'Educazione turco fino al punto più estremo di questo lavaggio del cervello, quando nel 2002 agli allievi delle scuole medie viene richiesto di comporre temi sugli orrori compiuti dagli armeni ribelli nei confronti dei turchi. In appendice al contributo compaiono eloquentemente due brani tratti da articoli del giornalista turco di origine armena Hrant Dink, entrambi di poco precedenti la sua uccisione nel 2007; dato il contesto di ignoranza e di paura inculcata da decenni di propaganda antiarmena, Seufert afferma in quella che potrebbe sembrare quasi una *pointe* satirica: “è comprensibile la posizione di Hrant Dink quando afferma che i turchi non sanno niente del 1915 e quindi come possono riconoscere qualcosa che non conoscono?” (2013, 39).

Marco Bais concentra la sua indagine sulle origini della cultura e degli elementi costitutivi dell'identità armena, intesa non come dato imm modificabile acquisito geneticamente, bensì come sito di un processo di costruzione condiviso. In questa disamina viene ricercato un denominatore comune in grado di definire l'armenità a prescindere dal divario tra l'attuale Repubblica Armenia e le comunità armeniche della diaspora disseminate tra Asia, Europa ed Americhe. Una delle cifre dominanti della cultura armena viene individuata nella commistione di elementi di matrice orientale con quelli più occidentali, dagli elementi iranici derivanti dal periodo dell'orbita persiana alla sensibilità ellenistica coltivata nel regno dei Seleucidi, continuando ad essere terreno d'incontro/scontro tra l'Occidente romano prima, bizantino poi, e l'Oriente allora partico, poi sasanide. In questo contesto viene affrontata anche la conversione di re Tiridate che fa dell'Armenia la prima nazione ad adottare il cristianesimo come religione di Stato: datato tradizionalmente 301 d.C., l'evento è in realtà l'esito di un lungo processo di penetrazione del credo cristiano in Armenia. In tale conversione collettiva convergono due correnti principali, una greco-occidentale, l'altra siro-meridionale, segnando col tempo, soprattutto dopo la grave crisi armeno-persiana del V secolo, la prima vera frattura fra il mondo armeno e quello persiano. Come rappresentazione plastica del trionfo dell'uomo nuovo sul simbolo zoomorfico della regalità iranica, ossia *varatz*, il cinghiale, l'immagine di re Tiridate trasformato nell'animale a causa della propria ostilità verso la religione cristiana, che ottiene la guarigione e quindi la perdita delle lunghe setole sparse sul suo corpo grazie alle preghiere miracolose di Gregorio, si ritrova disseminata in tutta l'Asia centrale in numerose varianti – fra tutte me ne viene in mente una per averla vista coi miei stessi occhi qualche anno fa: quella raffigurata nella Cattedrale di Svetiskhoveli, a Mtskheta, antica capitale dell'Iberia caucasica situata alla confluenza tra i fiumi Mtkvari e Aragvi, in Georgia.

Proprio in San Gregorio gli armeni nel tempo riscoprono il legittimo erede della tradizione apostolica che la Chiesa armena valorizza, recuperando al contempo l'insegnamento di San Taddeo e San Bartolomeo in Armenia. La necessità storica di mediare tra Chiesa Bizantina e Chiesa Latina esercita una notevole pressione sulla Chiesa armena ma forse, suggerisce Bais, è questo l'elemento che rende la specifica tradizione armena foriera di una strategia definibile "cristianità di frontiera" (ivi, 57).

Anche Aldo Ferrari parte dal momento della conversione collettiva del popolo armeno come dato fondamentale e fondante dell'identità storico-culturale armena, per spostarsi però subito dopo nella dimensione a maglie larghe della diaspora, frazionata in comunità separate fra loro spesso da ampi intervalli spaziali e dalla presenza di popolazioni etnicamente e linguisticamente diverse. Le tappe storiche principali di questa disseminazione diasporica, il cui inizio coincide con la fine del regno armeno (1045), sono la Cilicia, la Crimea, l'Europa orientale, l'Italia (e l'Europa occidentale), la Persia, l'Impero ottomano, la Georgia, l'India ed infine l'Impero russo.

Tutt'oggi il popolo armeno vive diviso tra uno Stato armeno ristabilito, seppur assai ridotto territorialmente rispetto alla madrepatria perduta simboleggiata dal Monte Ararat, ed una diaspora vastissima, dispersa in tutto il globo terrestre, con i numeri maggiori negli Stati Uniti, in Francia, Canada, Argentina, mentre si registra una rapida diminuzione nelle comunità armene in Libano e Siria. Un caso a sé è la diaspora armena in Russia, che riflette i rapporti esistenti con il sistema politico e socioeconomico russo fin dal primo Ottocento: si tratta infatti di una forma di emigrazione che non esclude legami e contatti stretti e costanti con la Repubblica d'Armenia. Nel complesso gioco di dinamiche diaspora/madrepatria Ferrari sottolinea il peso del genocidio, che oltre ad eliminare fisicamente quasi un milione e mezzo di armeni, segna per questa popolazione un irreversibile sradicamento dalla sua terra ancestrale "completamente e criminalmente svuotata della popolazione che vi viveva da quasi tre millenni (ivi, 71).

La seconda parte del volume si apre con il lavoro a quattro mani di Vito Antonio Leuzzi e Carlo Coppola che ricostruiscono le alterne vicende dei profughi armeni a Bari tra i tardi anni Venti ed i primi Trenta. A dare particolare valore al contributo, testimonianze d'epoca come quella di Umberto Zanotti Bianco, fondatore dell'ANIMI, e documenti tratti dal carteggio tra l'Arcivescovo di Bari Augusto Curi ed il Segretario della Congregazione "Pro Ecclesia Orientali" Luigi Sincero congiuntamente all'assessore della stessa Congregazione, nonché vescovo di Grazianopoli Isaia Papadopoulos. Le parole di Zanotti Bianco ci offrono il quadro duro, ma realistico della situazione dei 60 profughi armeni (di cui 40 donne e 20 bambini) provenienti dal Pireo, approdati nel capoluogo pugliese nel dicembre 1924 per lavorare nella neonata fabbrica di tappeti orientali che li ingaggia, costituitasi immediatamente come Società Italo-Armena dei Tappeti Orientali. Inizialmente l'accoglienza barese significa il baraccamento lungo il cortile della fabbrica, con coperte e vestiario messi a disposizione dalla Croce Rossa. Nel biennio seguente vengono mossi i

primi passi per la creazione di un vero e proprio villaggio armeno, su sollecitazione del poeta Hrant Nazariantz: prima la concessione dei padiglioni, poi l'acquisto di un terreno che al principio del 1926 è già dotato di tutti i servizi che conferiscono al villaggio la piena autonomia, sancita dal battesimo con il nome di Nor Arax e dall'inaugurazione ufficiale nel 1927.

Per quanto concerne il carteggio summenzionato, in sostanza il fulcro dell'intera faccenda ruota intorno alla tentennante conversione al cattolicesimo dei profughi armeni, fedeli alla Chiesa Apostolica Gregoria⁶. Figura-chiave di questa opera di penetrazione della Chiesa Cattolica Romana presso gli armeni, Padre Narsete Diratzuian, nuovo sacerdote insediatosi a Bari con una lettera di presentazione firmata da Padre Giovanni Torossian, Vicario Generale della Congregazione Mechitarista di Venezia. Pur mostrando riconoscenza per l'opera svolta da istituzioni filantropiche come l'ANIMI, principale finanziatrice del villaggio, Diratzuian rivela come dietro l'apparente conforto di Nor Arax si celi una realtà di miseria e di stenti tale da ridurre in pochi anni il numero degli abitanti del villaggio di oltre la metà. I rapporti tra l'associazione, il capo colonia Hrant Nazariantz ed il sacerdote si fanno talmente tesi che si concludono, più o meno consensualmente, nel 1930. Il poeta viene accusato senza mezzi termini da Padre Narsete di fare il doppio gioco, mostrandosi esteriormente amico ma facendo di fatto nascostamente contropropaganda anticattolica presso le famiglie residenti nel villaggio. Il fallimento della fabbrica accentua ulteriormente l'emergenza dell'inedia ed i dissidi interni alla comunità, provocandone la crisi definitiva con conseguente dispersione dei residenti.

La raccolta di fotografie del villaggio armeno a Bari, presentata in appendice al volume insieme ad una nota esplicativa di Anna Sirinian (tratta da un articolo già pubblicato nel 2005), documenta la costruzione di Nor Arax, letteralmente "Nuovo Arasse", dal nome del fiume principale che scorre sul suolo armeno, simbolo nazionale che qui assume la valenza di un mito di (ri)fondazione per questi cento esuli scampati al Metz Yeghern ed al rogo di Smirne. Sirinian sottolinea le difficoltà che l'accoglienza inizialmente comporta, tanto che a causa delle gravissime condizioni sanitarie nelle quali vengono alloggiati le maestranze armene, in baracche costruite con legname di recupero concesso dal Comune di Bari su richiesta di Nazariantz, dotate solo di un telone impermeabile e di coperte militari donate dal Corpo d'Armata, si verificano ben tre decessi.

Le prime immagini mostrano il terreno, di proprietà dell'industriale del settore tessile Lorenzo Valerio, destinato ad accogliere i profughi, poi il montaggio dei padiglioni nel 1926, ed il villaggio all'epoca della sua fondazione.

⁶Esiste una vasta letteratura di riferimento sulla separazione tra Chiesa Armena e Chiesa Cattolica, avvenuta in maniera definitiva nel 554, anno del concilio di Dvin. In questa sede ricordiamo brevemente solo che la Chiesa Gregoria Armena aderisce alla forma miafisista della dottrina di Cirillo d'Alessandria, la quale considera il Cristo dotato di un'unica natura, frutto dell'unione tra umano e divino, mentre nel Concilio di Calcedonia (451 d.C.) si afferma la dottrina duofisita che distingue nel Cristo due nature, quella umana e quella divina, che convivono nella stessa Persona.

A seguire, 26 fotografie che ritraggono la vita nel villaggio: le giovani operaie raccolte in posa intorno ad un tavolo, senza sorrisi, contornate da una mezza dozzina di figure maschili tra le quali spicca la testa "scapigliata" di Hrant Nazariantz; la cerimonia ufficiale, che mostra Zanotti Bianco e Nazariantz al centro di un circoletto di bambini armeni serissimi, due dei quali sventolano senza troppo entusiasmo la bandiera tricolore; le nozze tra due membri della comunità, Hovannes e Marya Guevdjian, celebrate nel 1927; il Dott. Sembat Eliazarian con un gruppo di uomini all'ombra della bandiera armena, tenuta alta da tre di loro; due bambine, Maria e Kaliopi Karanfilian, ritratte con un mazzolino di fiori; una famiglia con due neonati; una madre vestita completamente di nero affiancate alle due figlie dalle vesti candide; la visita dell'arcivescovo Thorgom nel 1929 attorniato da grandi e piccini, agghindati a festa, per quanto possibile; un'altra foto di gruppo che al centro, dietro ad una lunga tavola addobbata, mostra Nazariantz ed il cardinale Gregorio Agagianian; e ancora gruppi senza nome, bambini inginocchiati in preghiera davanti all'altare, Nazariantz con due figure distinte ma non meglio specificate, delle quali una probabilmente è il già menzionato Sembat Eliazarian, e la piccola colonia armena al completo, con dedica al suo benefattore Zanotti Bianco, al centro anche di altre foto di gruppo; bambini armeni in calzoncini corti lungo il viale centrale durante una giornata di sole; una fanciulla che si prepara a ricevere la Prima Comunione nel 1933. E poi ancora lui, Nazariantz, con la piccola Evkinè, ed un bimbo con un cane all'ombra degli olivi. Una dozzina di scatti della casa dei bambini "Pinuccia Modugno" ci mostra i piccoli abitanti del villaggio sia nelle pose abituali, composte, con le suore e la maestra, ma anche nell'atto di giocare liberamente nel cortile, e intenti a riempire secchi d'acqua o a trasportare con tenera goffaggine degli attrezzi da giardino più alti di loro, o ancora mentre scendono le scale nei loro grembiuli chiari, o mentre con aria misteriosa uno di loro in primo piano custodisce gelosamente una palla a righe mentre gli altri in secondo piano restano a mani vuote. Immane anche in questa serie sulla scuola di Nor Arax la presenza in almeno una foto di Nazariantz, sempre con uno sguardo grave, incorniciato da barba, occhiali ed i folti capelli indomabili. Si chiude la serie con la lavorazione dei tappeti, immortalata nel laboratorio dei disegni: tre uomini ed una donna ad un tavolo coperto di scampoli decorati con tipici motivi orientali di fiori e frutti, poi lo sguardo della macchina fotografica si sposta nel cortile del lanificio riempito dai profughi, mostrando infine tre fanciulle armene al telaio e altre operaie ed operai nello stabile intenti a vari lavori di manutenzione. Sono immagini rare e preziose, che testimoniano alcune tappe fondamentali nel percorso di crescita e di trasformazione di questa piccola comunità nella sua breve vita.

Come abbiamo appena visto, la figura del poeta Hrand Nazariantz ricorre in tutte le vicende cruciali della vita del villaggio, quindi non sorprende che su questa si concentri il saggio di Domenico Cofano, nel tentativo di dissipare almeno in parte l'alone di mistero ed ambiguità che avvolge questo perso-

naggio. Vengono menzionati subito gli importantissimi studi promossi dal Centro Conversanese “Ricerche di Storia e Arte”, grazie ai quali da ormai un venticinquennio Nazariantz è fuori dall’oblio nel quale era caduto. Non del tutto trasparente la collocazione politica del poeta, se la frequentazione assidua di noti esponenti degli storici gruppi democratici attivi contro il regime e la partecipazione incontrovertibile a movimenti antifascisti, nei quali rientra anche l’adesione ad una loggia massonica particolarmente *engagée*, si complicano di qualche indizio filofascista presente in alcuni componimenti e di due ammissioni delatorie riguardo l’attività sovversiva dei salentini Tommaso e Vittore Fiore, padre e figlio, soffiate spiegabili alla luce della condizione di profugo ricattabile e facilmente oggetto di intimidazioni. L’orizzonte culturale di Nazariantz appare in ogni caso, dalla vita e dall’opera prese nel loro insieme, quello di un libertario democratico, repubblicano, con passioni tendenti all’anarchico. Certamente non casuale, come sottolinea giustamente Cofano, il legame sia prima che dopo la guerra con Zanotti Bianco, cattolico dissidente col quale il poeta condivide l’orizzonte utopico di una capillare organizzazione di difesa dei diritti dei popoli oppressi, quindi il progetto editoriale di una collana di studi sulle varie questioni nazionali aperte. E qui l’Armenia diviene fertile terreno d’incontro tra Nazariantz ed un grande intellettuale dell’epoca: Gian Pietro Lucini. A fare da *trait d’union* fra i due, probabilmente F.T. Marinetti o forse ancor prima il parigino Pierre Quillard, tramite del simbolismo francese presso l’autore milanese e in contatto col poeta armeno durante un viaggio a Costantinopoli. Il rapporto col Lucini precursore della Neoavanguardia e fondamentale innovatore della poesia italiana, testimoniato da un vasto carteggio, fa comprendere la funzione di mediatore culturale assolta da Nazariantz fra la Puglia ed i più avanzati fermenti culturali provenienti da tutta Europa ed oltre. Di particolare rilevanza il discorso carsico di un filone esoterico della produzione italiana, nel quale ad elementi mistici e gnostici se ne affiancano altri massonici, teosofici e rosacrociani. Va specificato inoltre che proprio in virtù dell’opera di Nazariantz il simbolismo francese penetra nella letteratura armena, insieme ad autori belgi, russi ed italiani, mentre in Puglia propaga l’antroposofia steineriana, variante di quella teosofia largamente diffusa nel Sud Italia perché rispondente “all’esigenza di contrapporre allo scientismo positivista un nuovo spiritualismo, di far riconquistare all’arte il senso dell’ideale” (Cofano 2013, 103).

Mentre Nazariantz viene proposto tra i candidati al premio Nobel nel 1953, la sua opera viene tradotta in francese e castigliano, ad ulteriore riprova del suo ruolo di testimone/interprete di una generale crisi d’identità della figura del poeta e dei contatti intessuti con i centri europei della circolazione letteraria fino alla fine della sua vita nel 1962.

La terza sezione del volume ne riassume esemplarmente il carattere interdisciplinare, nascendo dal fortunato incontro tra germanistica, francesistica e studi armeni. La figura-chiave di Johannes Lepsius ci viene restituita dal compianto Hermann Goltz nelle sue luci ed ombre, nel suo movimento pendolare

tra teologia e filosofia, con la costante dell'impegno sociale internazionale e dell'ideologia pacifista, messa in pratica infaticabilmente fin dal primo viaggio di ricognizione nella Turchia ottomana del 1896, a seguito delle voci circolanti sui massacri perpetrati dal Sultano Abdul Hamid II che in soli due anni fa sterminare oltre 200.000 armeni. Inizia qui per Lepsius la pubblicazione di una serie di documentazioni e riflessioni sulla persecuzione del popolo armeno, che si salda alla guida del neonato comitato berlinese di assistenza degli armeni, con una capillare quanto tenace attività di conferenziere in Germania ed in Svizzera che gli conferisce fama di grande retore. I suoi trascinati discorsi sono conservati nell'Archivio segreto dello Stato prussiano, grazie alla minuziosa trascrizione degli agenti incaricati di sorvegliare agitazioni ed agitatori. Dal punto di vista missiologico, nonostante i possibili parallelismi connotanti la sua opera umanitaria – uno fra tutti quello con Albert Schweitzer che, in contemporanea agli sforzi di Johannes Lepsius, elabora in Africa il principio etico del *rispetto della vita* (ivi, 119) – Lepsius rimane un pensatore indipendente, un caso a sé e viene considerato il primo precursore no-gov del lavoro dell'Agenzia Onu per i Rifugiati (UNHCR), continuando a fornire interessanti impulsi per l'attuale dibattito missiologico, in particolare per la questione del rapporto tra mandato evangelizzatore ed *engagement* politico-sociale (Baumann 2005).

Il secondo nome ricorrente in questa sorta di avanguardia nell'odierna battaglia per la prevenzione e la punizione di ogni genocidio è quello di Armin Wegner. Laura Wilfinger ce lo racconta come scrittore "in trincea", come intellettuale inquieto ed avventuriero popolare fra i suoi coevi per i suoi racconti di viaggio, prima di scomparire dagli scaffali dei tedeschi a causa delle sciagurate *Bücherverbrennungen* del maggio 1933. Dopo quella data, la (ridotta) notorietà di Wegner si lega alla questione armena ed al ruolo di testimone diretto, difensore della causa di un popolo oppresso e condannato dagli alleati dei propri compatrioti, fotografo dei campi profughi nel deserto siriano dove donne, uomini, infanti ed anziani armeni vengono sospinti, sempre più avanti verso la morte, l'oblio, l'annullamento fisico e morale.

Se inizialmente la guerra viene associata dal Wegner ventinovenne, aruolatosi volontario nei servizi sanitari della Missione tedesco-ottomana in partenza per Costantinopoli, più che altro alla possibilità di visitare luoghi esotici e di misurarsi con imprese audaci, dopo aver percorso la rotta Baghdad-Aleppo-Costantinopoli affiancata costantemente da migliaia di armeni morenti per il caldo, l'inedia, le epidemie e le torture fisiche, tutto cambia. I resoconti del giovane soldato, rimaneggiati ampiamente a posteriori, oltre all'elevata qualità letteraria sono il primo atto di consapevolezza della propria autentica vocazione: "quella dell'intellettuale chiamato a dare un contributo alla vita civile" (Wilfinger 2013, 127). La ricostruzione bio-bibliografica di Wilfinger ripercorre la parabola di Wegner da reporter universale a poeta-eremita caduto quasi nel dimenticatoio in patria, mentre sul finire della sua vita riceve manifestazioni di gratitudine ed onori da parte di intere nazioni – non solo l'Armenia sovietica nel 1986 ma anche Israele, dove nel Memoriale di Yad Vashem il suo nome compare tra in Giusti fra le Nazioni.

Il ritratto eseguito da Stefan Nienhaus aggiunge nuovi tasselli all'immagine composita del sopravvissuto che accetta di fare propria la condizione umana delle vittime: l'inefficace, ripetuto appello ai leader del suo tempo per fermare i genocidi contro gli armeni e gli ebrei, le conferenze, i dibattiti, le pubblicazioni di raccolte di lettere scritte dal deserto dell'Anatolia sono pilastri di una vita che diventa quotidiana memoria dei crimini e resistenza contro i nuovi crimini, nella congiunzione fra tragedia armena e tragedia ebraica, come attesta la celebre lettera al Führer nell'aprile del 1933. Dopo l'arresto e la prigionia, dalla primavera del 1934 Wegner torna in libertà ma di fatto percorre per il resto dei suoi giorni la via dell'esilio: Inghilterra, Palestina con la prima moglie ebrea Lola Landau e infine l'Italia, ultimo approdo. Il contributo di Nienhaus è corredato di tre fotografie: la prima ci mostra un primo piano del sottufficiale Wegner in Anatolia nel 1915, le altre due sono scattate da Wegner: un campo profughi gremito di bambini armeni visibilmente smagriti e logorati nelle vesti e nei volti; il cadavere di un ragazzino riverso sulla porta aperta di un locale abbandonato, i resti ridotti ormai ad un mucchietto di ossa. Come sottolinea Nienhaus, non solo tale il materiale fotografico raccolto a rischio di morte e conservato di nascosto sotto la cintura diventa punto di partenza e di riferimento per le descrizioni di scene dell'orrore nella produzione letteraria di Wegner, ma costituisce una documentazione fondamentale della verità del massacro ancora oggi negato, taciuto, rimosso.

Alla relativamente scarsa familiarità del pubblico europeo con Lepsius e Wegner fa da contraltare lo straordinario successo del romanzo di Franz Werfel *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933; *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, 2010), successo di pubblico ma non tanto di critica in Europa, mentre negli Stati Uniti, dove la critica letteraria è meno condizionata dall'etichetta pregiudicante di *best-seller*, l'accoglienza è positiva da ambo i lati. *The Forty Days of Musa Dagh*, uscito presso la Viking Press nel 1934 domina il mercato libraio nordamericano per tutto il 1935 e la Metro-Goldwyn-Mayer si accaparra subito i diritti d'autore per farne un film hollywoodiano, progetto presto abbandonato a seguito delle pressanti insistenze della diplomazia turca. L'enorme fortuna del libro secondo Nienhaus trova una duplice spiegazione, nella tensione narrativa costruita sapientemente attorno all'esperienza umana di sofferenze sovrumane ed al superamento di queste da un lato; dall'altro, al di là dell'episodio vincente, realmente accaduto, della resistenza eroica di sette villaggi armeni per un totale di circa 5.000 anime che si organizzano e insieme, ritirandosi sul Musa Dagh (Monte di Mosè), si difendono dagli attacchi turchi, sono le particolari condizioni entro le quali avviene la ricezione del romanzo a farne un caso letterario, un'epopea della Resistenza non solo per il popolo armeno ma anche per quello ebraico. Emblematiche le testimonianze di sopravvissuti del Ghetto di Varsavia che si passano di mano in mano il *Musa Dagh*, cui viene affidato tacitamente il compito di corroborare il coraggio della militanza clandestina e della rivolta.

Atto d'accusa nero su bianco del genocidio innestato sull'impianto solido del romanzo storico, ricco di descrizioni geografiche e meteorologiche, di riferimenti alle tradizioni culturali armene, ai costumi, all'artigianato, all'arte ma anche

agli aspetti amministrativi e giuridici, il racconto della strenua autodifesa di un piccolo popolo contro un nemico gigantesco e strapotente richiama immagini forti di miti nazionali e non solo: la popolazione armena contro i soldati turchi come il popolo d'Israele contro i Filistei, quando il fanciullo David armato di sola fionda sconfigge il terribile Golia; Musa Dagh novella Masada ma con *happy ending*; la figura storica del sacerdote Dikran Andreassian (al cui resoconto ha attinto a piene mani Werfel nella costruzione del suo plot) che dopo i quaranta giorni di assedio guida il popolo in salvo in Egitto come rovesciamento moderno dell'Esodo biblico. Dunque proiezione di possenti miti fondatori, utopia di redenzione di un popolo schiavo che viene liberato, protetto e riconosciuto in virtù della sua pratica della Legge, ma anche e ancor più anticipazione per il mondo ebraico della Shoah prossima ventura.

Ancora sotto il segno dei popoli perseguitati uniti nella coscienza la riflessione di Domenico Mugnolo su *Das Märchen vom letzten Gedanken* (2006; *La fiaba dell'ultimo pensiero*, 2013) dello scrittore contemporaneo ebreo-tedesco Edgar Hilsenrath. La scelta inedita e spiazzante della fiaba come genere letterario per avvicinarsi alla materia storica dell'Olocausto degli armeni non dovrebbe sorprendere più di tanto chi conosce un minimo l'opera dell'autore che delle provocazioni, dell'adozione di prospettive sconcertanti e della satira ha fatto fin dagli esordi atto il proprio tratto distintivo. Fiaba orientale che si snoda a partire dall'ultimo desiderio in punto di morte dell'ultimo discendente e superstita della famiglia Khatisian che sa solo di essere armeno ma non conosce la propria storia né i propri genitori. Il personaggio di Thomva aspira a rompere il silenzio calato sulle vicende armene, sul *Metz Yeghern*. Per soddisfare le ultime volontà del suo protagonista, Hilsenrath convoca un *meddah*, cantastorie molto diffuso in Anatolia ma anche nel Caucaso e in altre zone dell'Asia Minore e del Medio Oriente sotto l'influenza turca⁷. Se tradizionalmente si colloca nei caffè, nei mercati e nei caravanserragli, nella saga di Thomva Khatisian e dei suoi avi l'arte del *meddah* ha come unico teatro la testa dell'uomo morente e

⁷ *Meddablik* è il termine che indica una specifica forma di teatro conosciuta nell'Impero Ottomano già nel XV-XVI secolo e tutt'oggi esistente anche se più infrequente, messa in scena da un unico raccontastorie denominato, appunto, *meddah*, cui storicamente spettava il compito di illuminare, educare ed intrattenere gli spettatori, provocando anche accessi dibattiti circa fatti di cronaca e di costume mediante la satira sociale e politica che si esplica in imitazioni, motti di spirito ed improvvisazioni, talvolta con l'utilizzo di bastone e fazzoletto come oggetti scenici per segnare il cambio da un'impersonificazione all'altra, oppure anche con burattini ed ombre cinesi. Il repertorio del *meddah* comprende canti e racconti attinti da fiabe e romanze popolari, dall'epos leggendario e da racconti comici, adattando tale materiale eterogeneo di volta in volta al pubblico ed all'ambiente. Al giorno d'oggi i *meddah* vengono ancora invitati ad esibirsi in occasione di cerimonie religiose e laiche, o in spettacoli televisivi, come testimoniano peraltro i numerosi video che si possono trovare su YouTube; tuttavia, il genere ha perduto molto del suo originale *appeal* con lo sviluppo dei moderni mezzi di comunicazione di massa ed in particolare con il recente impianto in molti bar degli apparecchi televisivi. Va menzionato infine che dal 2008 il *meddablik* compare nella Lista rappresentativa dei Capolavori del Patrimonio Orale e Immateriale dell'Umanità, proclamata dall'UNESCO a partire dal 2003 (3.COM).

quel che si svolge dinnanzi agli occhi della mente è il racconto di una vicenda diversamente reale, ossia vera (Mugnolo 2013, 169-170). Siamo di fronte ad una forte rivendicazione della specificità del discorso letterario che può scegliere se colmare i vuoti colpevoli della storiografia ufficiale ed i silenzi lasciati orfani dallo spegnersi senza traccia degli ultimi testimoni e mediatori della tradizione orale, *leitmotiv*, quest'ultimo, dell'intera opera di Hilsenrath, tanto da farne quasi una dichiarazione di poetica che accompagna anche romanzi successivi, come notato da Mugnolo che definisce abilmente questo *Märchen* “nient'altro che una fiaba – ma che illumina la realtà più di quanto mille fatti non saprebbero fare” (ivi, 172).

La carrellata di saggi si conclude inaspettatamente con la brillante, originale ma anche traumatizzante analisi argomentativa eseguita da Angela di Benedetto dei *Massacres d'Arménie* del negazionista francese Pierre Loti. È noto che quando la questione armena si propaga negli anni in cui il Sultano Rosso inaugura la stagione dei massacri, una ventata simpatizzante soffia dalla Francia e dalla Svizzera in direzione dei perseguitati; però non va dimenticato che il 1894, come saggiamente rileva Di Benedetto, è anche l'anno che segna una svolta negativa nell'*Affaire Dreyfus*, con la condanna del capitano per alto tradimento dal tribunale militare. Una coincidenza che segna anche una convergenza nell'affiorare nefasto di nuovi codici argomentativi, tesi sia rispetto alla *question juive* che a quella *arménienne* a “giustificare l'ingiustificabile” (Di Benedetto 2013, 173-175).

L'analisi dell'autrice dell'ultimo intervento saggistico del volume mette a nudo l'anima scabrosa del pamphlet di Loti, pubblicato nel 1919 come parte dell'opera dichiaratamente filoturca *Les alliés qu'il nous faudrait*, smascherandone la doppia strategia, da un lato giustificativa nei confronti dei Turchi, dall'altro accusatoria verso il popolo armeno, assimilato ad un ipotetico individuo reo di tradimento. Da notare che la narrazione dei fatti non compare neanche di sfuggita tra le pagine trasudanti odio di Loti – forse il racconto dei massacri avrebbe suscitato orrore e pietà nei lettori, mentre il discorso costruito dallo scrittore va proprio nella direzione opposta: il *close reading* del testo passa per un esordio improntato secondo la migliore tradizione alla *captatio benevolentiae*, concentrandosi poi sull'argomentazione centrale imperniata sull'elogio degli “accusati” con tutta una serie di strategie retoriche attenuanti il crimine in questione e specialmente di accuse lanciate contro gli armeni per indebolirne la reputazione in quanto vittime, preparando così l'agghiacciante epilogo edificato su sillogismi stabiliti basandosi solamente sull'argomento di autorità, aggirando il rischio di un'identificazione con gli armeni da parte dei lettori francesi di Loti un'audience ultrareazionaria, ma pur sempre di formazione cristiana e quindi incline a commuoversi più per le sorti dei cristiani d'Oriente che non degli “infedeli” turchi, dipinti come modello di condotta esemplare ed incarnazione autentica della *fraternité*. Una dimensione morale svuotata dal di dentro, destinata a dominare anche la campagna anti-ebraica portata avanti bellicosamente da tante testate non solo parigine, e anche ben oltre la Seconda Guerra Mondiale.

Qui termina il viaggio che la lettura di *Questione armena* ci invita a compiere fino in fondo, con un monito di fronte alla portata inedita ed epocale di fatti che le classi dirigenti e l'opinione pubblica trattano spesso con miopia se non proprio indifferenza, ma rispetto all'elaborazione ed alla prevenzione di nuovi genocidi anche con uno spiraglio di speranza, nel senso utopicamente concreto in cui la intende Ernst Bloch (1959), continuamente minacciata nel processo del suo divenir-presente ed accerchiata dalle trappole di sempre nuovi impostori, ma potente nella sua ricerca della verità storica.

Riferimenti bibliografici

- Arslan Antonia (2004a), *La masseria delle allodole*, Milano, Rizzoli.
- (2004b), “A scuola dai mechtaristi: le scuole mechtariste nel Veneto protagoniste del risveglio armeno dell'Ottocento”, in B.L. Zekiyian, Aldo Ferrari (a cura di), 269-278.
- (2009), *La strada di Smirne*, Milano, Rizzoli.
- (2013), “Una famiglia armena in Italia e il sogno del ritorno negato: dalla Masseria delle Allodole alla Calle dell'Armeno”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 11-19.
- Bais Marco (2013), “Le radici della cultura e dell'identità armene”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 49-62.
- Baumann Andreas (2005), *Johannes Lepsius' missiologie (the missiology of Johannes Lepsius)*, University of South Africa, Pretoria, <<http://hdl.handle.net/10500/1795>> (11/2016).
- Benzoni Gino (2004), “Venezia: la città della mescolanza”, in B.L. Zekiyian, Aldo Ferrari (a cura di), 41-58.
- Berti Francesco, Cortese Fulvio, a cura di (2015), *Pro Armenia. Voci ebraiche sul genocidio armeno*, Firenze, Giuntina.
- Bloch Ernst (1959), *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Trad. it. di Enrico de Angelis e Tomaso Cavallo (1994), *Il principio speranza*, con un'introduzione di Remo Bodei, Milano, Garzanti.
- Cofano Domenico, a cura di (1990), *Hrand Nazariantz fra Oriente e Occidente. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Conversano 28-29 novembre 1987*, introduzione di Francesco Tateo, Fasano, Schena.
- (2013), “Il poeta Hrand Nazariantz”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 95-111.
- De Lucia Antonella, Mastronardi Maria, a cura di (1987), *Hrand Nazariant. Mediazioni culturali tra Puglia, Europa e Oriente*, Conversano, Tipografia Lieggi.
- Di Benedetto Angela (2013), “Giustificare l'ingiustificabile. Analisi argomentativa dei Massacres d'Arménie di Pierre Loti”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 173-203.
- Einstein Lewis (2014 [1915]), *Inside Constantinople: A Diplomatist's Diary During the Dardanelles Expedition, April-September, 1915*, annotated with an introduction by Ara Sarafian, London, Gomidas Institute.
- Ferrari Aldo (2013), “Dimensioni diasporiche della cultura armena”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 63-81.
- Filippo Zorzi Mara (1987), *Hrand Nazariantz. Poeta armeno esule in Puglia*, Galatina, Congedo Edizioni.
- Flores Marcello (2013), “Il genocidio degli armeni tra storia, memoria e politica”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 21-34.

- Goltz Hermann, Meissner Axel, Hrsgg. (2004 [1998]), *Deutschland, Armenien und die Türkei 1895-1925, Dokumente und Zeitschriften aus dem Dr. Johannes-Lepsius-Archiv an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Teil 3, Thematisches Lexikon zu Personen, Institutionen, Orten, Ereignissen* (Germania, Armenia e Turchia 1895-1925, documenti e riviste dall'Archivio del Dr. Johannes-Lepsius della Martin-Luther-Universität di Halle-Wittenberg, III parte, Dizionario tematico riguardo persone, istituzioni, luoghi, avvenimenti), München, K.G. Saur.
- (2013), “Critica concreta del genocidio: Johannes Lepsius”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 113-120.
- Gust Wolfgang (2006), “Deutsche Verfassung auf den Kopf gestellt – Cem Özgönül und der Völkermord an den Armeniern” (La costituzione tedesca completamente ribaltata – Cem Özgönül ed il genocidio armeno), *Armenisch-Deutsche Korrespondenz*, Heft 1 & 2, 131/132, 32-39, <<https://web.archive.org/web/20070927084530/http://www.deutsch-armenische-gesellschaft.de/dag/adk131-132t2.pdf>> (11/2016).
- Hilsenrath Edgar (2006 [1989]), *Das Märchen vom letzten Gedanken*, München, DTV. Trad. it. di Claudio Groff (2013 [1991]), *La fiaba dell'ultimo pensiero*, Milano, Marcos y Marcos.
- Hosfeld Rolf, Hrsg. (2013), *Johannes Lepsius – Eine deutsche Ausnahme. Der Völkermord an den Armeniern, Humanitarismus und Menschenrechte* (Johannes Lepsius – Un'eccezione tedesca. L'olocausto degli armeni, l'umanitarismo ed i diritti umani), Göttingen, Wallstein.
- (2015), *Tod in der Wüste: Der Völkermord an den Armeniern* (Morte nel deserto: il genocidio armeno), München, Beck.
- Kaiser Hilmar (1997), *Imperialism, Racism, and Development Theories: The Construction of a Dominant Paradigm on Ottoman Armenians*, with a foreword by S.H. Astourian, London, Gomidas Institute.
- Lepsius Johannes (2011 [1916]), *Bericht über die Lage des armenischen Volkes in der Türkei. Unveränderte Neuauflage mit Original-Text der Ausgabe von 1916* (Resoconto sulla situazione del popolo armeno in Turchia. Nuova edizione immutata con versione originale del 1916), Bad Schussenried, Hess.
- Leuzzi V.A., Coppola Carlo (2013), “Profughi armeni a Bari tra istituzioni filantropiche e Chiesa cattolica nella crisi degli anni Trenta”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 83-94.
- Loti Pierre (1919), *Les Alliés qu'il nous faudrait*, Geneve, Imprimerie du commerce.
- Melkonian Markar (2007 [2004]), *My Brother's Road. An American Fateful Journey to Armenia*, London-New York, I.B. Tauris. Trad. it. di Elisa Lupetti (2008), *Una vita per la libertà. La vera storia del ragazzo americano che divenne il Che Guevara armeno*, Carrara, Edizioni Clandestine.
- Mugnolo Domenico (2013), “Edgar Hilsenrath: La fiaba dell'Ultimo pensiero”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 163-172.
- Nienhaus Stefan (2013a), “Armin T. Wegner come primo testimone poetico del genocidio”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 141-150.
- (2013b), “Franz Werfel: I quaranta giorni del Musa Dagh. La straordinaria fortuna di un romanzo”, in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 151-162.
- Nienhaus Stefan, Mugnolo Domenico, a cura di (2013), *Questione armena e cultura europea*, Foggia, Claudio Grenzi editore.
- Nissim Gabriele (2015), *La lettera a Hitler. Storia di Armin T. Wegner, combattente solitario contro i genocidi del Novecento*, Milano, Mondadori.

- Sarafian Ara (2013), "What Happened on 24 April 1915? The Ayash Prisoners", *Armenian Forum Online* 2, 1, 35-44, <<http://www.gomidias.org/submissions/show/5>> (11/2016).
- Seufert Günter (2013), "La questione armena oggi", in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 35-48.
- Sirinian Anna (2005), "Il villaggio armeno «Nor Arax» nei documenti dell'archivio storico dell'ANIMI", in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 205-206.
- Tamcke Martin, Hrsg. (2012), *Orientalische Christen und Europa: Kulturbegegnung zwischen Interferenz, Partizipation und Antizipation* (I Cristiani d'Oriente e l'Europa: incontro di culture tra interferenza, partecipazione ed anticipazione), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- Toffoli Giulio (2008), *Ripensando alla concezione borghese della convivenza fra i popoli: in margine al «caso armeno»*, <http://www.poliscrittture.it/vecchio_sito/index.php?option=com_content&view=article&id=56:giulio-toffoli-ripensando-alla-concezione-borghese-della-convivenza-tra-i-popoli&catid=1:fare-polis&Itemid=13> (11/2016).
- Werfel Franz (1933), *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Berlin, Zsolnay. Trad. it. di Cristina Baseggio (2010 [1935]), *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, Milano, Corbaccio.
- Wilfinger Laura (2013), "Armin T. Wegner – scrittore, intellettuale e avventuriero", in Stefan Nienhaus, Domenico Mugnolo, a cura di (2013), 121-140.
- Zekiyan B.L., Ferrari Aldo, a cura di (2004), *Gli armeni e Venezia. Dagli Sceriman a Mechitar: il momento culminante di una consuetudine millenaria*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Viaggio nei luoghi della memoria armena in Turchia e Azerbaigian¹

Aldo Ferrari

Università Ca' Foscari di Venezia (<aldo.ferrari@unive.it>)

Abstract

After physical genocide, the Armenians in Turkey have also experienced a real, devastating cultural genocide. For over a century the Turkish authorities have systematically falsified Armenian history, while the remaining Armenian monuments in Turkey have been mostly destroyed or left in conditions of neglect. The places of Armenian memory in Turkey (and Azerbaijan) must therefore be reconstructed through a patient work of rediscovery and study, conducted in a context of widespread disinterest and hostility. Nevertheless this work should be done in cooperation with the open minded representatives of Turkish culture, who are perfectly aware of the importance of the issue.

Keywords: cultural genocide, Eastern Turkey, falsification of the Armenian history, historic Armenia, places of memory

1. Una memoria da ricostruire

Il mio contatto iniziale con l'Armenia è avvenuto in maniera del tutto casuale, leggendo *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933; *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, 2013 [1935]) di Franz Werfel, un testo che per me come per molti altri ha costituito il primo contatto con la cultura armena e la tragedia del genocidio (Ferrari 2004). Decisi allora, ancora studente universitario, di cominciare ad occuparmi della storia e della cultura del popolo armeno, divenute progressivamente una parte importante del mio lavoro e della mia vita. A partire dal 1996 sono stato tante volte nella piccola repubblica armena – non più di un decimo dell'Armenia storica – ma per molto tempo non ho

¹ Questo testo costituisce l'introduzione ad un volume *in fieri*, intitolato *Il paradiso perduto. Viaggio nei luoghi della memoria armena*, la cui uscita è prevista nel corso del 2017.

voluto visitare i territori dell'odierna Turchia che hanno subito il genocidio del 1915. La conoscenza approfondita di questa tragedia e degli odiosi meccanismi di negazione messi in atto dai successivi governi turchi mi ha reso a lungo difficile affrontare questo viaggio, sebbene io non abbia una sola goccia di sangue armeno. Superato finalmente questo sentimento complesso, impastato di orrore ed indignazione, da alcuni anni ho iniziato a percorrere in lungo e in largo le regioni della Turchia orientale, che costituiscono la massima parte dell'Armenia storica; sono, del resto, regioni molto belle: altopiani sconfinati, massicci montuosi dai colori inusuali, gole scoscese solcate da torrenti impetuosi, imponenti vulcani (l'Ararat in primo luogo), grandi laghi. E sono anche poco frequentate dai turisti. Infatti, nonostante la presenza di interessanti monumenti selgiuchidi ed ottomani, dal punto di vista artistico questi luoghi sono collegati essenzialmente al patrimonio storico-culturale degli Armeni che per millenni ne hanno costituito la popolazione principale, costruendovi città, chiese, monasteri e fortezze. Un patrimonio imponente di cui oggi sopravvive solo una parte e che, con alcune eccezioni, rimane occultato e talvolta apertamente negato. Un viaggio nella Turchia orientale può quindi essere affrontato come un percorso sofferto e accidentato nei luoghi della memoria armena².

Un percorso che solo in parte può svilupparsi secondo le modalità indicate da Pierre Nora nella sua ormai celebre opera *Les Lieux de Mémoire* (I luoghi della memoria), pubblicata a Parigi tra il 1984 ed il 1992: "I luoghi della memoria nascono e vivono del sentimento che non esista una memoria spontanea, che sia necessario creare degli archivi, fissare degli anniversari, organizzare delle celebrazioni [...] perché queste operazioni non sono naturali"³ ("Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations [...] parce que ces opérations ne sont pas naturelles", Nora 1997, 29).

Nell'attuale repubblica armena esistono molti luoghi della memoria riconducibili a questo modello: pensiamo ai monasteri di Xor Virap e Èjmiacin, fondamentali punti di riferimento della conversione dell'Armenia al cristianesimo; al complesso monumentale di Sardarabad, la località dove nel maggio 1918 venne fermata l'avanzata turca che minacciava di completare l'opera di annientamento iniziata nel 1915; sino a Cernakaberd, dove nel 1965 è stato costruito l'impressionante sacrario per le vittime del genocidio (Traina 2004, 177). Luoghi della memoria di questo genere non sono ovviamente possibili in Turchia, in primo luogo perché la continuità dell'insediamento armeno è stata spezzata, la popolazione massacrata o espulsa, le abitazioni, le scuole, gli

² Naturalmente lo stesso potrebbe essere detto, sia pure con diverse modalità, per altre popolazioni cristiane quasi completamente scomparse dalla Turchia: i Greci, i Georgiani, i Siri.

³ Tutte le traduzioni italiane, se non diversamente indicato, sono dell'autore.

ambienti lavorativi di questo popolo sono stati largamente distrutti o destinati ad altri usi. Ma anche e soprattutto perché lo stato erede di quello che perpetrò il genocidio continua a mantenere un atteggiamento negazionista che solo da qualche anno inizia ad essere contestato da alcuni settori della società civile turca. In Turchia, tuttavia, sopravvive una parte consistente del patrimonio artistico armeno, costituito oggi soprattutto da monumenti ecclesiastici in larga misura abbandonati e in rovina, capisaldi fondamentali di una memoria che deve però essere completamente ricostruita, per di più agendo in un ambiente estraneo, disinteressato o apertamente ostile.

Come è stato osservato da una studiosa francese di origine armena,

Dans l'espace-temps de la nation kémaliste, l'Anatolie dont la partie orientale correspond au "plateau arménien" occupe on le sait une fonction cardinale. (Copeaux 1997 in Ter Minassian 2015, 7)

Vitale, la nécessité de substituer aux traces du substrat minoritaire arménien, un discours historiographique et patrimonial exaltant l'origine anatolienne de la nation turque, impose silence aux monuments arméniens. (Ter Minassian 2015, 7)

Nello spazio-tempo della nazione kemalista l'Anatolia, la parte orientale della quale corrisponde all'"altopiano armeno", ha un ruolo fondamentale.

La necessità assoluta di sostituire alle tracce del sostrato minoritario armeno un discorso storiografico e patrimoniale che esalta l'origine anatolica della nazione turca impone il silenzio sui monumenti armeni.

I luoghi della memoria armena in Turchia devono pertanto essere percorsi, studiati e vissuti in modo completamente diverso rispetto a quanto hanno fatto Nora per la Francia, Isnenghi (1996-1997) per l'Italia o Nivat (2007) per la Russia. Nei territori dell'Armenia storica rimasti in Turchia ci si muove sostanzialmente in uno spazio "vuoto", creato da un genocidio e ormai centenario, che può essere solo parzialmente riempito ricostruendo con strumenti culturali di vario genere – opere storiografiche di autori armeni e non armeni, libri di viaggio, memorie, fotografie e così via – un mondo vitale sino al 1915 e poi completamente spazzato via⁴.

2. *La falsificazione della storia armena*

In effetti una delle specificità più dolorose del genocidio degli Armeni consiste nel fatto che oltre all'annientamento fisico questo popolo ha conosciuto un irreversibile sradicamento dalla maggior parte della sua terra

⁴Fondamentali da questo punto di vista sono i lavori di Paolo Cuneo (1988) per la parte architettonica e quello di Kévorkian e Paboujian (1992) per la parte storica. Di grande interesse è anche la serie di volumi collettivi curata da R. Hovannisian, "Historic Armenian Cities and Provinces", che è arrivata al volume XIII.

ancestrale. Oltre a rifiutare ai sopravvissuti ed ai loro discendenti il diritto di ritornare in patria e di reclamare i beni confiscati (Baghdjian 1987), per un intero secolo la Turchia ha infatti operato consapevolmente e con tutti i mezzi a disposizione di uno stato moderno per ridurre, deformare o persino cancellare la stessa memoria della millenaria presenza armena nei territori anatolici. È stata una politica coerente e sistematica, che ha provocato tra gli Armeni uno stato d'animo di frustrante e disperata privazione (Zekiyan 1988, 233-234).

Se è vero che nella Turchia repubblicana ha avuto luogo per decenni una vasta falsificazione storiografica che riguarda gran parte della storia di questo paese (Copeaux 1993, 1994, 1997, 2000; Yerasimos 2002; Ferrari 2005), questo processo è stato particolarmente forte nei confronti degli Armeni, non solo per quel che riguarda l'evento decisivo del genocidio, ma anche la loro stessa esistenza storica (Celal 1988). In effetti il modo in cui l'Armenia e gli Armeni sono trattati nella storiografia turca, anche manualistica, è di per sé rivelatrice della rilevanza esacerbata della questione. Occorre peraltro tener presente che la rappresentazione degli Armeni nella storiografia turca è cambiata nel corso del tempo, in risposta al mutare delle circostanze politiche e culturali. Va sottolineato in primo luogo che per decenni nella storiografia turca gli Armeni compaiono talvolta in quanto popolo, mentre è pressoché assente l'Armenia come territorio. Alcuni rari toponimi – Armenia, Ermenistan, Ermeniye – sono presenti in testi e carte storiche concernenti l'antichità o l'epoca della conquista araba, ma solo per indicare una provincia d'un impero, soprattutto di quello romano, mai uno stato indipendente (Copeaux 1997, 324). Ora, è indubbio che soltanto in alcuni periodi della sua lunga storia l'Armenia abbia conosciuto un'indipendenza statale più o meno completa, anche se spesso frazionata in diversi piccoli regni e per lo più riconoscendo la supremazia degli imperi vicini (achemenide, romano, partico, sassanide, arabo, bizantino). È anche legittimo muovere alcune critiche all'uso talvolta improprio da parte armena del concetto e della rappresentazione cartografica dell'Armenia storica (Zekiyan 1996, 434-444). Ciononostante, non è concepibile ammettere a livello storiografico la rimozione o la riduzione ai minimi termini di una realtà storica millenaria come quella dell'Armenia. Il territorio delimitato grosso modo a nord dalla catena pontica e dal fiume Kura, a sud dal bacino del Tigre, ad ovest dall'Eufrate superiore e ad est dall'Arasse è stato sempre – da Senofonte e Strabone sino ai viaggiatori europei degli inizi del XX secolo – chiamato Armenia ed abitato prevalentemente da Armeni, anche se la loro percentuale è costantemente diminuita in seguito alle invasioni ed all'immigrazione di altre popolazioni; Arabi, Turchi, Mongoli e Curdi. È evidente che questo trattamento dell'Armenia da parte della storiografia e dalla cartografia turca si pone in contrasto non solo con la rappresentazione storica armena, ma con la ricostruzione dell'evoluzione millenaria dell'altopiano anatolico universalmente condivisa.

Nei manuali scolastici turchi, infatti, gli Armeni non sono evocati nell'antichità e non vengono dunque chiamati a partecipare all'eredità dell'Anatolia insieme a Frigi e Ittiti. Come è stato osservato, "... al contrario di questi ultimi, la loro identità non può essere assunta dai Turchi, neppure in parte, per il fatto che essi sono divenuti in seguito nemici inconciliabili" ("...à l'inverse des ces derniers, leur héritage ne peut être assumé par les Turcs, même en partie, du fait qu'ils sont devenues ensuite des ennemis irréconciliables", Copeaux 1997, 325). Gli Armeni compaiono essenzialmente quando si scontrano con i Selgiuchidi, in particolare in occasione della conquista della capitale bagratide di Ani nel 1064, avvenuta peraltro due decenni dopo che l'impero bizantino aveva posto fine all'esistenza dei regni armeni della madrepatria. Di particolare interesse è la trattazione del principato, poi regno armeno di Cilicia, esistito dal 1080 al 1375. Nel manuale per i licei di Ibrahim Kafesoğlu e Altan Deliorman (*Tarih. Lise II*, Ankara 1976), per esempio, viene fatto il nome del re Leone II, al quale il sultano selgiuchide sottrasse delle terre. Altre volte si parla di un "re di Cilicia", ma senza specificarne l'appartenenza etnica armena. Oppure il regno di Cilicia viene rappresentato ma non denominato, come ad esempio in una cartina inclusa nel volume per i licei pubblicato nel 1992 sotto la direzione di Faruk Sümer (Copeaux 2000, 210). Il silenzio riguarda quindi non tanto gli Armeni in quanto tali, ma il fatto che avessero fondato un regno in Cilicia, in una regione che attualmente fa parte della repubblica turca. Lo stesso discorso vale anche per gli Armeni d'Anatolia, che sono talvolta ricordati in queste opere, ma sempre fuggevolmente, presentandone la consistenza e l'importanza in maniera molto riduttiva rispetto alla realtà storica. Inoltre, con il passare degli anni, la loro menzione tende progressivamente a diradarsi, sino quasi a scomparire. Questo si riflette anche nelle carte storiche, dove tra la Georgia (Gürcistan) e l'Azerbaigian (Azerbaycan) vi è di solito il vuoto, oppure è raffigurato il Karabağ, forse per il suo nome turco (ivi, 214). Un'omissione che contrasta singolarmente con il fatto che nel tardo impero ottomano si parlasse senza remore di Ermenistan, Ermeniya, Eyalet-i Ermenistan (cioè regione d'Armenia), come si vede – per esempio – nelle carte di un atlante storico pubblicato nel 1911 dall'Accademia Militare di Costantinopoli (Marashlian 1991, iv).

Se per quel che riguarda l'epoca medievale ci si trova di fronte a questa reticenza, la storiografia turca ha nei confronti degli Armeni in epoca moderna e contemporanea un atteggiamento diverso, dettato in primo luogo dalla necessità di confrontarsi con la "questione armena", con il suo esito tragico e con l'attenzione imposta dalle rivendicazioni armene, accolte in molte sedi scientifiche e politiche internazionali. Per questa ragione la bibliografia turca sulla "questione armena" è abbondante e, fatto significativo, in gran parte pubblicata in inglese o francese, proiettata quindi verso l'esterno. Un ruolo di avanguardia in questo senso spetta al ponderoso volume di Esat Uras, *Tarihçe Ermeniler ve Ermeni Meselesi* (Gli armeni nella storia e la Questione armena), pubblicato in turco ad Ankara nel 1950, riedito nel 1976 e tradotto

in inglese nel 1988 (*The Armenians in History and the Armenian Question*). Soprattutto a partire dagli anni Ottanta la Turchia ha compiuto in effetti una vera e propria offensiva storiografica per contrastare la crescente ricezione della questione armena da parte degli ambienti scientifici e politici internazionali. Questa vasta produzione storica è impegnata essenzialmente su due fronti: dare un quadro estremamente riduttivo della presenza e del ruolo degli Armeni nella storia, in particolare in quella anatolica, e – ancor più – a evidenziarne le responsabilità storiche, insieme a quelle delle Potenze europee, nei confronti dell'impero ottomano, negando al tempo stesso che siano stati vittime di un genocidio.

Questa impostazione è passata anche nei manuali scolastici. Sulla base dell'opera di Esat Uras, a partire dal 1985 in tutti i manuali scolastici turchi è stato inserito un capitolo speciale intitolato "La questione armena". Carattere comune di questi manuali è la descrizione della condizione felice della popolazione armena sotto il governo ottomano, descritta come assai vicina all'assimilazione. Secondo questa storiografia, alla fine del XIX secolo la piccola nazione armena, fedele e quasi assimilata, inizia a ribellarsi, tentando a più riprese di massacrare i Turchi: dapprima nel 1894-1896, poi ad Adana nel 1909, quindi nel corso della Prima Guerra Mondiale. Ovviamente queste opere non parlano di un genocidio subito dagli Armeni, ma si limitano a riferire di sofferenze e perdite umane dovute al loro trasferimento dalle regioni del fronte, compiuto dalle autorità a scopo difensivo vista la loro sostanziale collusione con il nemico (Copeaux 1997, 333-334).

Questa rappresentazione profondamente falsata della storia armena, dei rapporti armeno-turchi e del genocidio ha cominciato tuttavia ad incrinarsi negli ultimi anni. Sin dal 2000 un gruppo di studiosi, di origine tanto armena quanto turca, ha dato inizio ad un importante sforzo di dialogo storico su questi temi. Questo gruppo, denominato Workshop for Armenian and Turkish Scholarship (WATS) e guidato da Ronald Grigor Suny, Fatma Müge Göçek e Gerard Libaridian si è incontrato a più riprese e ha prodotto nel 2011 un'importante raccolta di saggi intitolata *A Question of Genocide: Armenians and Turks at the End of the Ottoman Empire*. Diversi altri storici turchi, tra i quali Taner Akçam, Fuat Dündar, Uğur Ümit Üngör, Mehmet Polatel e Ümit Kurt, si sono mossi su questa linea e la loro produzione, ancora poco influente nella visione storica della Turchia in rapporto agli Armeni, segna comunque un momento completamente nuovo e per molti aspetti positivo (Gutman 2015).

3. *Un genocidio culturale*

Strettamente collegato alle falsificazioni della storia è un altro aspetto particolarmente odioso della politica riguardante gli Armeni condotta sino ai nostri giorni dal governo di Ankara. Mi riferisco alla lenta, ma incessante opera

di distruzione, degradazione o mistificazione dei monumenti artistici armeni situati sul territorio della repubblica turca. Numerosissime testimonianze archeologiche, architettoniche ed artistiche di una presenza quasi trimillenaria sono state impietosamente distrutte, destinate ad altri usi (moschee, musei, prigioni e così via) oppure salvaguardate, ma tacendone l'origine armena. Secondo i dati UNESCO del 1974, dei 913 monumenti storici armeni sopravvissuti al genocidio, 464 sono stati completamente distrutti, 253 sono in rovina e 197 richiedono urgenti opere di restauro (Kouymjian 1984). In questi ultimi decenni, nonostante alcune eccezioni recenti – tra le quali la chiesa della Santa Croce sull'isola di Aġ'amar, quella di San Kirakos a Diyarbekir e la fontana del villaggio di Havav (Ter Minassian 2015) – la loro situazione non è certo migliorata, anzi il degrado continua incessante. Da questo punto di vista appare del tutto legittimo affermare che il popolo armeno ha subito in Turchia un genocidio culturale dopo quello fisico.

Alla politica di distruzione premeditata dei primi decenni è seguita infatti una fase di sostanziale disinteresse da parte delle autorità turche nei confronti del patrimonio artistico di un popolo la cui memoria storica è stata, come si è visto, ampiamente deformata o rimossa. Se escludiamo la capitale Istanbul, dove ancora esiste una comunità armena consistente anche se molto ridotta rispetto all'epoca ottomana, e il villaggio di Vakif, l'unico dei sette del Mussa Dagh ancora esistente ed abitato da Armeni, la popolazione che ha profondamente segnato il territorio anatolico, soprattutto orientale, è stata quasi completamente cancellata, anche topograficamente (Sahakyan 2010).

Certamente, peraltro, non tutti gli Armeni dei territori anatolici vennero uccisi nel corso del genocidio. Un certo numero, soprattutto giovani donne, subì una sorta diversa, di islamizzazione forzata in famiglie turche e curde. Oggi alcuni loro discendenti cominciano con molte cautele a dichiarare la propria origine, come possiamo leggere nei recenti libri di autori turchi quali Kemal Yalçın, *Seninle Güler Yüreğim* (2000; *Con te sorride il mio cuore. Viaggio tra gli armeni nascosti della Turchia*, 2006) e Fethiye Çetin, *Anneannem* (2004; *Heranush, mia nonna. Il destino di una donna armena*, 2007). Il fantasma di questo popolo continua peraltro ad aggirarsi soprattutto nei territori orientali della Turchia, come poté verificare il giovane Taner Akçam, nativo di queste regioni e divenuto il primo storico turco che ha scritto del genocidio armeno in una prospettiva storica corretta (Akçam 1994). Fantasma di un passato tragico, ma non troppo remoto se ancora alla vigilia della prima guerra mondiale chi viaggiava nelle regioni orientali dell'Impero ottomano le chiamava sempre Armenia. Una consuetudine millenaria vanificata violentemente nel giro di pochi anni.

Il miglior punto di partenza di questo viaggio doloroso sulle tracce degli Armeni in Turchia è probabilmente la regione del lago di Van (Hewsen 2000; Ferrari 2016), che nei secoli IX-VI a.C. fu il centro dell'antica civiltà urartea, legata per mille vie a quella armena successiva. Per millenni il lago di Van

ha visto un ininterrotto insediamento degli Armeni, che costituivano ancora la maggioranza della popolazione alla vigilia del genocidio. Molti dei suoi abitanti, peraltro, riuscirono a sopravvivere grazie ad una disperata resistenza ed all'arrivo dell'esercito russo, seguendo il quale trovarono scampo in quella che è l'odierna, minuscola, repubblica armena.

“Van in questo mondo, il paradiso nell'altro”, dicevano gli Armeni di questa regione dal clima relativamente mite, costellata di fortezze, grandi monasteri e piccoli eremi, spesso collocati sulle isolette del lago. I quartieri armeni della città di Van, i villaggi circostanti e la maggior parte dei monumenti della regione sono stati completamente abbandonati e distrutti. Certo, il gioiello più bello di questo patrimonio una volta imponente – la chiesa della Santa Croce sull'isola di Aġt' amar, indimenticabile per la sua bellezza artistica e la suggestiva collocazione naturale – è stato restaurato di recente, sia pure tra mille polemiche. Ma, per chi conosce l'importanza millenaria di questa regione nella storia e nella cultura armena, le perdite sono tante, dolorosissime. È il caso del monastero di Narek, dove intorno al Mille trascorse tutta la sua vita il grande poeta e santo della Chiesa armena Gregorio – di Narek, appunto – autore di abissale profondità mistica la cui opera è solo parzialmente tradotta in italiano (Zekiyān 1999). Nulla è rimasto di questo grande monastero, ancora vitale prima del genocidio e del quale ci restano molte foto d'epoca. O meglio, al suo posto sorge una moschea, a sanzionare simbolicamente la fine di una popolazione e della sua identità spirituale. Un altro esempio di questa devastazione è l'antico monastero di Varak, che soprattutto nel corso dell'Ottocento ebbe un'enorme importanza nella rinascita culturale armena; la sua struttura un tempo imponente è quasi irriconoscibile e delle sette chiese che esistevano al suo interno ne sopravvive una sola, a lungo utilizzata come stalla in un villaggio e che di recente si è scoperto appartenere all'esponente di un movimento nazionalista turco (Ter Minassian 2015).

È un triste elenco, che potrebbe continuare a lungo. Eppure, per quanto deserti ed in rapido deterioramento, nella regione di Van ancora oggi resistono numerosi monumenti armeni, spesso collocati in paesaggi di grande bellezza, sia sulla terraferma che sulle isole, non segnalati, volutamente dimenticati. Penso per esempio a San Giorgio di Goms, San Tommaso di Altınış o San Giovanni Battista nell'isola di Çarpanak. Ognuno di questi monumenti continua a raccontare frammenti di una storia antica, improvvisamente spezzata.

E lo stesso può dirsi delle altre regioni dell'antico territorio armeno. In alcune la memoria della presenza armena è stata cancellata quasi per intero. Pressoché nulla di armeno è rimasto nelle antiche città di Muş, Bitlis, Erzurum nelle quali gli Armeni costituivano sino al genocidio una importante componente culturale ed economica. L'inquietante presenza/assenza degli Armeni caratterizza anche il romanzo *Kar* (2002; *Neve*, 2004) di Orhan Pamuk, ambientato nella città di Kars dove le chiese ed i palazzi armeni (e russi) vengono continuamente ricordati come testimonianze di un'epoca perduta

di ricchezza e vivacità culturale. In questa città, a lungo contesa tra Turchi e Russi, la splendida chiesa armena dei Dodici Apostoli è stata trasformata in moschea da pochi anni; eppure vi sono altre tre moschee a poche decine di metri di distanza. Non esiste invece più l'antico campanile, ben visibile nelle fotografie dei primi del Novecento; nelle vicinanze si trovano anche le rovine della chiesa cattolica armena, costruita nella seconda metà dell'Ottocento in uno stile neo-gotico decisamente inconsueto per l'Anatolia.

La stessa sorte è toccata anche al grande monastero di San Karapet, cioè del Precursore, situato nei pressi della città di Muš, che ancora nell'Ottocento era meta di imponenti pellegrinaggi. Di questo monastero, celebre anche per il suo meraviglioso Evangelario, al quale Antonia Arslan ha di recente dedicato il romanzo breve *Il libro di Mush* (2012), rimangono oggi solo poche pietre, per lo più inserite nelle povere abitazioni di un villaggio curdo. E da quasi tutta l'Armenia turca sono pressoché scomparsi i *xac'k'ar*, le croci di pietra caratteristiche dell'arte sacra armena che segnavano innumerevoli il carattere cristiano del territorio (Manoukian 2010). Laddove ancora esistono, i *xac'ka'r* sono spesso inseriti in contesti avvilenti, come quelli del villaggio di Değirmenaltı, nei pressi di Bitlis.

Tuttavia, nonostante l'incuria o la deliberata distruzione si possono ancora incontrare numerosi monumenti di questa cristianità distrutta, se si sa dove cercarli. A volte si tratta di grandi complessi monastici, che ancora sorprendono per l'imponenza e turbano per il completo abbandono, preludio ad una rovina annunciata. Altre volte, una chiesa armena sovrasta con la sua caratteristica cupola un misero villaggio, turco o curdo. Piange il cuore a vedere autentici gioielli di arte e fede ridotti a fienili o magazzini, ma questo ha spesso consentito la loro preservazione sino ad oggi, come nel caso della Chiesa Rossa del villaggio di Yagkesen, nei pressi di Ani. E, del resto, forse si tratta di una sorte migliore non solo della distruzione, ma anche della trasformazione in moschea, riservata a tante chiese cristiane, non solo armene, vittime di una detestabile violenza spirituale che ha spesso seguito quella fisica.

Sono sopravvissute, ma di solito difficili da raggiungere, anche alcune delle tante fortezze costruite quando l'Armenia era dominata dalle numerose casate principesche, le cui rivalità contribuirono non poco all'indebolimento ed al crollo politico del paese. Tra queste ricordo Magazberd e Tignis, entrambe situate nei pressi di Ani, la città delle mille e una chiese, che fu la capitale dell'ultimo regno armeno fiorito nella madrepatria (Cuneo 1984; Cowe 2001; Kévorkian 2001; Marr 2001; Hovannisian 2011). Occupata dai Bizantini nel 1045, conquistata poi dai Selgiuchidi e dai Georgiani, Ani visse ancora alcuni secoli di splendore e ricchezza, per essere infine completamente abbandonata, soprattutto a causa dello spostamento delle vie commerciali.

Oggi l'antica capitale armena è una città morta e forse in nessun luogo più che ad Ani la storia dell'Armenia appare in tutta la sua tragicità complessa e controversa. Da qualche anno non occorrono più permessi speciali per visitarla, ma nessuna delle didascalie che descrivono i monumenti di Ani fa riferimento

al popolo che la costruì. La storia della città sembra limitata a Greci, Georgiani, Selgiuchidi. In qualche didascalia, è vero, si parla dei re Bagratidi, ma tacendo che si trattasse di una dinastia armena. La falsificazione e la rimozione della storia armena raggiunge ad Ani uno dei suoi punti più detestabili. Peraltro negli ultimi anni alcuni tra i principali monumenti della città sono stati restaurati, in alcuni casi in maniera accettabile, in altri decisamente no. Ma le nefandezze delle didascalie e dei restauri non possono cancellare l'impressione profonda che le rovine di questa città suscitano sempre sul visitatore. Situata a ridosso del confine con la repubblica armena, su un altopiano silenzioso, battuto dal vento e dal sole, questa città in rovina – ma ancora ricca di suggestivi monumenti, che testimoniano del suo antico splendore – è una sorta di simbolo di ciò che l'Armenia fu e che avrebbe potuto continuare ad essere in circostanze storiche meno sfavorevoli: un paese vasto, complesso, situato al centro di importanti vie culturali e commerciali.

Le ripetute e devastanti invasioni di popoli nomadi – Selgiuchidi, Mongoli, Turcomanni – schiantarono invece sin dall'XI secolo l'indipendenza dell'Armenia, che da allora è stata soggetta a lunghe dominazioni straniere, prevalentemente musulmane. Una situazione che nel corso dei secoli ha determinato la progressiva diminuzione della presenza armena nei territori ancestrali, a causa tanto della continua emigrazione quanto delle discriminazioni e delle violenze subite, sino alla tragica conclusione del genocidio.

Peraltro, questo scenario doloroso non riguarda solo la Turchia, ma anche l'Azerbaigian, in particolare la repubblica autonoma di Naxijewan (az. Naxçıvan). Questa regione è stata per millenni parte dell'Armenia storica, contribuendo in misura notevole alla cultura armena e anche alla nascita della rete commerciale che soprattutto nei secoli XVII-XVIII ha avuto un ruolo importante nell'economia globale. Inserito in epoca sovietica all'interno dell'Azerbaigian, il Naxijewan ha visto progressivamente scomparire la sua popolazione armena ed è oggi abitato completamente da Azeri. Il suo patrimonio artistico versa in gravi condizioni di abbandono e soprattutto è stato deliberatamente distrutto il grande cimitero di *xac'kar* di Julfa, uno dei luoghi più importanti dell'arte armena (Galichian 2009; Corgnati 2015). Una distruzione avvenuta di recente, nel dicembre del 2005, in un contesto di rapporti politici quanto mai tesi tra Armenia e Azerbaigian per la questione irrisolta dell'Alto Karabakh, e che costituisce uno dei peggiori scempi culturali dei nostri giorni, al pari dei Buddha di Bamiyan in Afghanistan o dei monumenti della città di Palmira in Siria.

In grave pericolo è anche la sorte del resto del patrimonio artistico armeno di questa regione, in particolare di quelle chiese di cui ha così suggestivamente scritto lo scrittore azero Akram Aylisli⁵:

⁵ Azero, nativo del Naxijewan, Akram Aylisli è perseguitato dal regime di Baku, accusato di essere un traditore della patria a causa di questo romanzo. Tra l'altro il nome Aylisli è uno

Le chiese che si erano conservate [...] sebbene rimaste senza Dio e senza custodia, non avevano perduto del tutto la loro passata maestosità. Naturalmente i musulmani di Aylis non avevano visto la costruzione di quelle quattro chiese, ognuna delle quali era sovrastata da un monte. Ma non c'era bisogno di essere armeno, o di conoscere la storia, per cogliere l'intima armonia esistente tra le chiese e i monti sovrastanti. Ogni chiesa era del colore del monte, come se ne fosse stata ritagliata da esso e posta in quel luogo perché Dio potesse contemplarla agevolmente. Ogni chiesa sembrava essere nata dal monte che la sovrastava. (Aylisli 2015, 60)

4. *Il Paradiso Perduto degli Armeni*

Del vasto territorio abitato per millenni dagli Armeni oggi solo una piccola parte è inserita all'interno della repubblica indipendente. Persino il principale simbolo della terra armena si trova interamente in territorio turco. L'Armenia, infatti, è anche il paese dell'Ararat, il Monte di Noè, il Monte dell'Arca, dal quale la vita riprese dopo il Diluvio Universale: "Nel settimo mese, il diciassette del mese, l'Arca si posò sui monti dell'Ararat" (Genesi 8, 4). In effetti, più che ad un singolo monte il testo biblico sembra far riferimento all'Ararat – che è una diversa vocalizzazione di Urartu – come ad una regione montuosa, coincidente in sostanza con l'Armenia. Tale identificazione è assai antica in tutto il mondo cristiano, condivisa già da Efrem il Siro e San Girolamo. Non a caso, nella Vulgata l'espressione "sui monti dell'Ararat" è tradotta con *super montes Armeniae* (Ferrari 2010, 123). Non solo per l'Arca, del resto, l'Armenia, è strettamente collegata alla geografia biblica. Dei quattro fiumi di cui si parla in Genesi 2, 10-14, se il Pison e Ghicon sono sconosciuti, l'Eufrate ed il Tigri hanno sui monti dell'Altopiano armeno le loro sorgenti. È dunque su questi riferimenti scritturali che si fonda [...] "il mito di un'Armenia situata 'laddove l'onnipotente piantò il Paradiso Terrestre', di un'Armenia attraversata dai quattro fiumi che la Bibbia ricorda come i quattro fiumi dell'Eden" (Manoukian 1986, 69).

Nonostante le tragiche vicende storiche che hanno a più riprese devastato il paese, l'identificazione dell'Armenia con il Paradiso terrestre era ampiamente diffusa nella tradizione armena medievale e risuona ancora nei versi della poesia *Hayastan, erkir draxtavayr* (Armenia, paese del Paradiso) del poeta armeno Łukas Vanandec'i (1772-1841):

pseudonimo derivante dal luogo natale dello scrittore, Aylis, che sarebbe poi l'antica città armena di Agulis.

Հայաստան, երկիրդախթալայր,	Armenia, paese del Paradiso
Դու՛մարդկայնոյցէդինօրբան,	Tu, culla del genere umano
[...]	[...]
Ի՛քեզհանձխստՆոյեանտապան	In te conobbe riposo l'Arca di Noè
Ել՛ զիտէ՛ք և ապրէ՛ գալ՛ Նոյ	Da te fu salvato Noè
(T'alat'ean 1956, 12)	

Una identificazione mitica, simbolica, dolorosamente in contrasto con la realtà di sradicamento umano e di quasi totale distruzione del patrimonio artistico con cui deve confrontarsi chi attraversa oggi questo paese.

Riferimenti bibliografici

- Akçam Taner (1994), “Wir Türken und die Armenier. Plädoyer für Auseinandersetzung mit dem Massenmord” (Noi Turchi e Armeni. Arringa per affrontare i massacri di massa), in Tessa Hofmann (Hrsg.), *Armenier und Armenien. Heimat und Exil* (Armeni e Armenia. Patria e esilio), Hamburg, Rowolt, 35-43.
- (2004), *From Empire to Republic: Turkish Nationalism and the Armenian Genocide*, London-New York, Zed Books. Trad. it. di Alessandro Michelucci, Cecilia Veronese (2005), *Nazionalismo turco e genocidio armeno. Dall'Impero ottomano alla Repubblica*, a cura di Antonia Arslan, presentazione di Dario Fertilio, Milano, Guerini e Associati.
- Arslan Antonia (2012), *Il libro di Mush*, Milano, Skira.
- Aylisli Akram (2012), *Kamennye sny, Družba narodov* (L'amicizia dei popoli) 12. Trad. it. di B.M. Balestra (2015), *Sogni di pietra*, prefazione di G.A. Stella, Milano, Guerini e Associati.
- Baghdjian Kévork (1987), *La confiscation, par le gouvernement turc, des biens arméniens... dits “abandonnés”* (La confisca da parte del governo turco dei beni armeni... detti “abbandonati”), préface de Yves Ternon, Montréal, Selbstverl.
- Celal Tahsin (1988), “Regards turcs sur la question arménienne” (Sguardi turchi sulla questione armena), *Les Temps Modernes* 43, 504-506, 70-77.
- Çetin Fethiye (2004), *Anneannem*, İstanbul, Metis. Trad. it. di Fabrizio Beltrami (2007), *Heranush, mia nonna. Il destino di una donna armena*, introduzione di Antonia Arslan, Padova, Alet Edizioni.
- Copeaux Étienne (1993), “La coscienza geopolitica turca attraverso le carte storiche”, *Limes* 4, 249-259.
- (1994), “Manuels scolaires et géographie historique. Le cas turc” (Manuali scolastici e geografia storica. Il caso turco), *Hérodote* 74-75, 194-240.
- (1997), *Espace et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste, 1931-1993* (Spazio e tempo della nazione turca. Analisi di una storiografia nazionalista, 1931-1993), Paris, CNRS Éditions.
- (2000), *Une vision turque du monde à travers le cartes de 1931 à nos jours* (Una visione turca del mondo attraverso le carte dal 1931 ai nostri giorni), Paris, CNRS Éditions.
- Corgnati Martina (2015), “Il genocidio delle pietre. La distruzione di monumenti, siti storici e memorie culturali armena in Nachicevan”, in Martina Corgnati, Ugo Volli (a cura di), *Il genocidio infinito. 100 anni dopo il Metz Yeghèrn*, Milano, Guerini e Associati, 163-186.

- Cowe P.S., ed. (2001), *Ani: World Architectural Heritage of a Medieval Armenian Capital*, Leuven, Peeters.
- Cuneo Paolo, a cura di (1984), *Ani*, Milano, Ares.
- (1988), *Architettura armena: dal quarto al diciannovesimo secolo*, con testi e contributi di Tommaso Breccia Fratadocchi, Murad Hasrat'yan, Adelaide Lala Comneno, *et al.*, voll. I-II, Roma, De Luca.
- Ferrari Aldo (2004), “Il genocidio degli armeni e *I quaranta giorni del Mussa Dagh* di Franz Werfel”, *Studi cattolici* 517, 187-189.
- (2005), “Gli Armeni nella storiografia e nella cartografia turca”, *Rassegna Armenisti Italiani* 8, 13-17.
- (2010), “Il Monte Ararat”, in Julien Ries (a cura di), *Montagna sacra*, Milano, Jaca Book, 123-133.
- (2016), “Van: il Paradiso Perduto degli Armeni”, in Mattia Guidetti, Sara Mondini (a cura di), *A mari usque ad mare. Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India. Scritti in memoria di Gianclaudio Macchiarella*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 317-336, <<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-086-0/van-il-paradiso-perduto-degli-armeni/>> (11/2016).
- Galichian Rouben (2009), *The Invention of History. Azerbaijan, Armenia and the Showcasing of Imagination*, London, Gomidas Institute; Yerevan, Printinfo Art Books.
- Gutman David (2015), “Ottoman Historiography and the End of the Genocide Taboo: Writing the Armenian Genocide into Late Ottoman History”, *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association* 2, 1, 167-183.
- Hewsen R.H. (2000), “Van in This World; Paradise in the Next. The Historical Geography of Van/Vasporakan”, in R.G. Hovannisian (ed.), *Armenian Van/Vasporakan*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 13-42.
- Hovannisian R.G., ed. (2011), *Armenian Kars and Ani*, Costa Mesa, Mazda Publishers.
- Isnenghi Mario, a cura di (1996-1997), *I luoghi della memoria*, I-III, Bari-Roma, Laterza.
- Kafesoğlu Ibrahim, Deliorman Altan (1976), *Tarih. Lise II* (Storia. Liceo II), Ankara, Milli Eğitim Basımevi.
- Kévorkian R.H., éd. (2001), *Ani - Capitale de l'Arménie en l'An Mil*, Paris, Editions Paris Musées.
- Kévorkian R.H., Paboudjian P.B. (1992), *Les Arméniens dans l'Empire ottoman à la veille du génocide* (Gli Armeni nell'impero ottomano alla vigilia del genocidio), Paris, Éditions d'art et d'histoire ARHIS.
- Kobro Georg (1989), *Das Gebiet von Kars und Ardahan. Historisch-landeskundliche Studie zu einer Grenzregion in Ostanatolien/Transkaukasien* (La regione di Kars e Ardahan. Studio storico-territoriale di una regione di confine in Anatolia/Transcaucasia), München, Ed. Slavica Neimanis.
- Kouymjian Dickran (1984), “Destruction de monuments historiques arméniens comme poursuite de la politique turque du génocide” (Distruzione dei monumenti storici armeni come ricerca della politica turca del genocidio), in Tribunal permanente des peuples, *Le crime du silence. Le génocide des Arméniens* (Il crimine del silenzio. Il genocidio degli armeni), préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Champs Flammarion, 295-312, <<http://www.imprescriptible.fr/cdca/patrimoine-armeniens>> (11/2016).
- Manoukian Agopik (1986), “La struttura sociale del popolo armeno”, in Adriano Alpago Novello, Giulio Ieni, Agopik Manoukian, *et al.*, *Gli armeni*, Milano, Jaca Book, 69-81.

- Manoukian Armen (2010), "I khatchkar, le croci di pietra armene. Morfologia, struttura e significato architettonico", in Luciano Vaccaro, B.L. Zekiyan (a cura di), *Storia religiosa dell'Armenia. Una cristianità di frontiera tra fedeltà al passato e sfide del presente*, Milano, Centro Ambrosiano, 371-389.
- Marashlian Levon (1991), *Politics and Demography. Armenians, Turks, and Kurds in the Ottoman Empire*, Cambridge, Zoryan Institute.
- Marr N.Y. (2001), *Ani. Rêve d'Arménie* (Ani. Sogno d'Armenia), Paris, Anagramme Editions.
- Nivat Georges, sous la direction de (2007), *Les sites de la mémoire russe. Géographie de la mémoire russe* (Siti della memoria russa. Geografia della memoria russa), vol. I, Paris, Fayard.
- Nora Pierre, sous la direction de (1997 [1984]), *Les lieux de mémoire*, vol. I, Paris, Gallimard.
- Pamuk Orhan (2002), *Kar*, İstanbul, İletişim. Trad. it. di Marta Bertolini e Şemsa Gezgin (2004), *Neve*, Torino, Einaudi.
- Sahakyan Lusine (2010), *Turkification of the Toponyms in the Ottoman Empire and the Republic of Turkey*, Montreal, Arod Books.
- Suny R.G., Göçek M..F., Naimark N.M., eds (2011), *A Question of Genocide: Armenians and Turks at the End of the Ottoman Empire*, Oxford-New York, Oxford UP.
- T'alat'ean Awetik' (1956), *Mer Ergaran* (Il mio canzoniere), Venetik - S. Łazar.
- Ter Minassian Taline (2015), "Le patrimoine arménien en Turquie: de la négation à l'inversion patrimoniale" (Il patrimonio armeno in Turchia: dalla negazione al rovesciamento patrimoniale), *European Journal of Turkish Studies*, 2 avril 2015 <<https://ejts.revues.org/4948>> (11/2016).
- Traina Giusto (2004), "Mythes fondateurs et lieux de mémoire de l'Arménie pré-chrétienne" (Miti fondatori e luoghi della memoria dell'Armenia pre-cristiana), *Iran & the Caucasus* 8, 2, 169-181.
- Uras Esat (1950), *Tarihçe Ermeniler ve Ermeni Meselesi*, Ankara, Yeni matbaa. Engl. trans. by Siiheyla Artemel (1982), *The Armenians in History and the Armenian Question*, İstanbul, Documentary publications.
- Yalçın Kemal (2000), *Seninle Güler Yüreğim*, İstanbul, Doğan Kitapçılık. Trad. it. di Fabrizio Beltrami (2006), *Con te sorride il mio cuore. Viaggio tra gli armeni nascosti della Turchia. Un romanzo documentario*, presentazione di Antonia Arslan, Roma, Edizioni Lavoro.
- Yerasimos Stéphane (2002), "L'ail et l'oignon. La Turquie à la recherche d'une identité plurielle", in Giampiero Bellingeri (a cura di), *La Turchia oggi*, vol. I, Bologna, Il Ponte, 35-57.
- Werfel Franz (1933), *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay. Trad. it. di Cristina Baseggio (2013 [1935]), *I quaranta giorni del Musa Dagh*, Milano, Corbaccio.
- Zekiyan B.L. (1996), "Lo studio delle interazioni politiche e culturali tra le popolazioni della Subcaucasia: alcuni problemi di metodologia e di fondo in prospettiva sincronica e diacronica", in *Il Caucaso: cerniera fra culture dal Mediterraneo alla Persia (secoli IV-XI). Atti della Quarantatreesima Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo (aprile 1995)*, vol. I, Spoleto, Presso la sede del Centro, 427-482.
- (1998), "Reflections on Genocide. The Armenian Case: A Radical Negativity and Polivalent Dynamics", *Annali di Ca' Foscari*, vol. XXXVII, 3 (Serie Orientale 29), 233-234.
- (1999), *La spiritualità armena. "Il libro della lamentazione" di Gregorio di Narek*, Roma, Edizioni Studium.

Occasioni perdute. Frammenti di letteratura sulle tracce dell'utopia?

Giampiero Bellingeri
Università Ca' Foscari di Venezia (<giambell@unive.it>)

Abstract

Lost opportunities reflect the fate of lost people – lost not only due to natural causes. In the case of the Turks and the Armenians (leaving aside, but not forgetting the Jews and the Greeks), we witness a historical reality of long and peaceful cohabitation, fruitful from a cultural point of view, as well. The traumatic events of 1915 – accompanied by unilateral censorship exercised to protect the good name of the Turkish people – intervene to prevent, amongst other things, the recovery, perception and development of those echoes of literary aspects created together on a scenario made exemplary by fundamental exchanges, including those of an aesthetic nature. These were shared cultural exchanges capable of reaching beyond Ottoman boundaries and taking root in Persia, Russia and the West. The examples provided in this contribution make it possible to grasp just how flexible and wide-ranging the web of these century-old relations would have been, if a trauma had not occurred to spark off the loss of generations, opportunities and a cultural context.

Keywords: *context, drama, loss, negation, sharing*

Le occasioni perdute del titolo – approssimativo, o meglio prossimo all'abusato modo di dire, alla frase fatta, eppur incompiuta nelle sue articolazioni monche, mutilate, ad esclusione della nervatura tragica – appaiono stentate, schive, smarrite. Non si riaffacciano a sciami, sull'impeto del tempo ritrovato, tra le intermittenze del cuore, da Proust a De Benedetti. Ciò nonostante, nel tempo si collocano, e su questa terra, nella storia: a risvegliare la memoria delle opportunità non colte, dopo la rovina: rovina non tale né genocidio chiamata. Chiamate bensì, le tragedie, con termine governativo turco *tehcir*, con un nome sancito dalla ufficialità che lascia affondare nel grigio dell'oblio, travisato, quel 1915, con tutte le sue vittime, incluse le turche. *Tehcir*, quindi – che in arabo/islamico significa “deportazione”, “espulsione”, ed è, tecnicismo sottile, usato a chiudere unilateralmente la questione armena, nel

mentre che da bisturi tagliente la riaprirebbe (Zekiyan 2014) – non potrebbe, senza forzature e slittamenti traditori, arrivare nell'aura dei suoi significati a volerci suggerire una più analitica, psicologica “rimozione”? Rimozione munita di aureola sacralizzante, da ricondursi nell'etimo a *hicret*, “egira” del Profeta; rimozione di una impresa carica di un peso intollerabile per l'onore della nazione egemone, alleviata da una auto-assoluzione di applicazione governativa? Sarebbe già qui una delle occasioni, perdute, o respinte. Quasi paradigmatiche, queste, nella loro solitudine o reimpostazione, fragili, fonti di luce, per quanto labili.

Le cogliamo qua e là, come a caso, non riorganizzate, non riordinate, quelle occasioni. Nemmeno il tempo, viene da credere, in date situazioni politiche (cioè di questioni laceranti di cittadinanze o presenze o identità civili plurime), potrà ritrovarsi, rammentarsi, da individui e collettività assopite. In generale perdute, quelle persone, quelle occasioni, per ora inesorabilmente, diremmo: al dialogare sopra di esse si oppone un rifiuto, o un rigetto, o il silenzio, o la soluzione già escogitata, sboccata nella “rimozione” (se la torbida aura semantica non occlude questo fascio interpretativo dei fili connettivi tra sensi e parola e suo etimo, o radicamento culturale, religioso, nelle coscienze, negli strati della fede): e pensare che sarebbe bastato un leale disaccordo a riavviare un processo culturale, una ripresa di coscienza.

Tuttavia si prova da parte nostra, qui, a cercarle, ostinati ad animare di vaghe ombre e luci il paesaggio desolato, nondimeno presto ripopolato da altre presenze, anche innocenti, o tenute ignare della fine vera delle precedenti, in Anatolia, e nelle città, in provincia e nella *polis*. Occasioni che poi, quanto a definizione del presente programma ristretto, esplicito in questo articolo, lasciano a desiderare ben altra ambizione: in sé, quel termine, abbastanza equivoco, veicola un senso di casualità (e non di causalità), di contingenze, di fortuna, di momento buono; quando invece qui si vorrebbe indicare i momenti cattivi, mortiferi per una ricchezza da moltiplicarsi (cfr. *infra* il sogno di Agop Efendi, Tanpinar 1995), e invece smarrita; momenti scaturiti dal tempo storico dei nazionalismi “autodifensivi”.

Ecco, sarebbe magari lecito parlare di rimpianto per una ricchezza – sempre materiale, e comprensiva del tratto morale, il quale non si regge senza il sostegno del corpo, fisico e civico, dell'organizzazione politica, culturale – accumulata nei secoli, e distrutta da violenza, incuria, dissipazione. Con tutto ciò, quell'abisso infernale della perdita lamentata, verrebbe, in maniera simbolica (e qui attestata, in fondo, seppure a livelli di spunti ed esempi minimali), a colmarsi di fantasmi e di echi, come a dirci che le possibilità si davano, le voci e le immagini si coglievano, fino ad arrivare ancora a convogliarsi in queste riprese, registrazioni, letture.

Il nome di “idea”, forse, sfiorerebbe i contorni di quel modo inseguito e battuto sul tempo nella corsa angosciosa, a indicare incerte piste, labili nella memoria delle collettività. Si noti come venga già a istituirsi un confronto con

il vuoto sterminato fatto di luoghi fisici, geografici, e della mente, censurati, proibiti, nella storia delle idee, delle genti. Solo gesti impressionanti nel paradossale, solo un coraggio superiore, solo condizioni eccezionali permettono di affrontare le questioni in maniera eccezionale, nel mentre che potrebbe esistere la norma, la normalità della discussione, nella sua quotidianità, o nei suoi tragici riflessi dell'inferno passato e negato. Si ripensi al più nuovo lavoro e lavoro di Cemal Hasan (2012; trad. it. di Barış 2015). Si ritorni alla chiarezza denominativa e antiretorica dell'emersione delle terminologie secondo la testimonianza espressa in modo conciso da Murat Belge:

Benim çocukluk yıllarımda “Yalandır! İftiradır! Böyle bir şey olmadı!” kampanyası da başlamamıştı. Her gün oturup bunu konuşmazdık elbette, ama konu açılınca da herkes aynı şey söylerdi. “Tehcir” filan da denmezdi; kendimi bildim bileli, olayın adı “Ermeni Kıyımı”ydı. “Genosid” terimini ise henüz işitmemiştik. (Belge 2013, 8)

Negli anni della mia infanzia, non era nemmeno cominciata la campagna dell'urlo “È una menzogna? Una calunnia! Mai una cosa del genere è successa!” Sì, noi non ci mettevamo certo a parlarne ogni giorno, ma quando si toccava l'argomento ognuno diceva la stessa cosa. Non si parlava di “Tehcir” eccetera; per quanto me ne ricordi io, cosciente, il nome di quell'evento era “il massacro armeno”. E non avevamo ancora sentito il termine “Genocidio”.¹

Si riascolti, invece e adesso, la registrazione di un antico rispetto per la virtù della conoscenza coltivato da Mehmed II, il *Fâtih*, che nel 1453 entrava vittorioso nella Capitale già “romana”, *rûmî*, Costantinopoli/Istanbul, riconfermata e rinnovata, e che nel 1473, durante una spedizione contro i “Persiani” (ma Turcomanni) di Uzun Hasan, “imperversanti” e portatori di germi scittizzanti, in Anatolia e Mesopotamia, avrebbe espresso un sentito dolore:

[...] Per non essere il ditto locho [Erzincan] forte, la maggior parte del popolo se n'era fuggita e passato il fiume Eufrate; nientedimeno ve n'erano rimasti alchuni, tra li quali al giunger degli aganzi [*akıncı*, incursori] fu trovato in una chiesa un Armeno, uomo di tempo, il qual si sedea in detta chiesa circondato da molti libri, & quegli che gli giunsero sopra lo chiamarono più e più volte, ma quello non gli volse mai rispondere, anzi sen stava attentissimo a riguardar li libri, alcuni gli quali havea aperti dinanzi; sopraggiungendo la furia fu morto, & fu brusati li libri et la chiesa: la qual cosa intesa al gran Turcho n'ebbe molto a male, perché intese come egli era grandissimo filosofo.²

¹ Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Rimandiamo alle carte di codici da noi riscoperti, o rivalutati, in Biblioteca del Museo Correr, Venezia (in seguito BMC): cod. Correr 1328 (cronaca col titolo elaborato “Storia dei Turchi”), c. 21r; ancora BMC, cod. Cicogna 2761, “Storia Turca 1515”, cc. 48-49. Va precisato che parti di tale “Storia Turca” sono da secoli note a Venezia e in Europa, grazie alla raccolta monumentale di Giovan Battista Ramusio, *Delle navigationi et viaggi* (1559); per maggiore

In quei luoghi sarebbe consistito ad esempio lo spazio adatto a mantenere aperti dialoghi avviati ormai da secoli, in quotidianità, condivisione, difficoltà comuni, e letteratura, e tecniche della finzione letteraria (che è ricerca di un sistema e di uno scambio di segni convenuti, di continue ricombinazioni), così reale, pratica, vitale, così lontana dall'allusivo inerte, così intrinseca all'espressione incisiva di lettere e parole, e di uno stato dell'essere, di un esistere, nelle collettività. Si sarebbe stati anche "giustificati", per quei dialoghi auspicati e perduti, dalla spinta incoraggiante impressa al ricordo dal dispiacere manifesto del Conquistatore di Costantinopoli/Istanbul. Una sensazione di perdita e lutto, or ora citata nella testimonianza di un veneto testimone oculare, Giovanni Maria Angiolello, da Vicenza, 1451/1452-1524/1525. Catturato in guerra, a Negroponte, nel 1470 (dove il fratello era morto combattendo per la Repubblica), e prigioniero di Mehmed II fino al 1481, Angiolello era diventato schiavo, amico e consigliere del secondogenito del sultano, il principe Mustafa, morto nel 1473 in Caramania – la regione tra Cilicia e Cappadocia, con forti presenze di Greci e Armeni.

Si pensi, esattamente in questa geografia, agli *ashugh*, menestrelli, trovatori (cioè ritrovatori di formulazioni), letteralmente "amanti", per via dell'Amore del Creatore e delle Creature, e "cantori" di quella passione terrena e mistica. Ci stiamo avviando a una sovrapposizione dei piani temporali, quasi a tradurre la complessità delle questioni, insieme al manifestarsi elusivo delle occasioni.

Intanto, il brano di Angiolello sembra preludere a una versione sulla morte di uno dei più grandi bardi armeni, come vedremo, vissuto nel Settecento, dell'era nostra; poi, insorge una sfinita domanda, tra le tante qui ridotte a pochissime. Perché dunque, da parte maggioritaria, si tende a liquidare Sayyat' Nova, il cultore di melodie, a Tbilisi, alla corte regale, chiamandolo mero imitatore di un genere "turco e islamico"? Prima di essere ucciso, assorto in pensieri e pagine di libri, e contrario alla proposta di convertirsi all'islam, in una chiesa, egli componeva in tre lingue (turco-azeri, armeno, georgiano, con frammenti in persiano), e certo si intonava ai modi e si atteneva ai registri praticati presso i colleghi musulmani. Perché ignorare tanta "simpatia" o empatia, tanto sentirsi elemento di quel mondo, e in armonia con quel mondo, areale e cosmico? Si veda uno stralcio da un trovatore musulmano dell'area:

facilità di consultazione, rimandiamo all'edizione moderna di Ramusio (1980) e, in particolare, a Giovanni Maria Angiolello "Breve narrazione della vita e fatti del signor Ussuncassano" (ivi, vol. III, 369-420; qui p. 379). Cfr. inoltre (per le edizioni che ignorano i manoscritti or ora indicati, presenti a Venezia, e che si basano su mss. presenti a Parigi), Da Lezze, *Historia turchesca (1300-1514)* 1909, 51.

Büyüğü küçükte	Il grande nel piccolo,
Küçüğü büyükte seyretmekteyim.	Il piccolo nel grande, io guardo.
Tohumu meyvadan	Il seme dal frutto,
Meyvayı tohumdan dermekteyim...	Il frutto dal seme io colgo...

(Karaalioglu 1969, 808)³

Ora venga uno scorcio, fra i tanti, delle tecniche applicate per giungere alla ricostituzione di strofe, rime, figure, in turco, da Sayat' Nova:

Söleginen sözü, çaxmax kimi çax,	Pronuncia il verbo, come acciarino sprizza,
Arasy uzax.	La distanza è remota.
Uzaxdur bu jol, jol bilmijana...	Remota è questa strada per chi non la conosce...

(Şakulaşvili 1970, 68)

Chiari i “concatenamenti”, *zincirleme*, e non solo della fine di un verso all’inizio di quello successivo. Chiara risonanza di usi turchi conterranei. Allarghiamo però lo sguardo su altre, più antiche, e armenie (e in armeno) “dichiarazioni di intenti”, collocate tra il X e l’XI secolo, attorno al lago di Van, opera di Gregorio di Narek:

[...] դարձեալ սկսայց գնալ պաղատանաց խոստովանօրէն, գղջական բարգազ տունձ
ածուկ ընյայտնաբարբառ. զի անդրադարձութեամբ սկզբնամբնելէք ջաւորօֆ քառիւֆ, գնոյնի
ամաձեւութիւն ի միթախանձնմին մաղբանաց հոգեկէցոյցն խոնարիութեանստանօրէից:

[...] մեղա՛ յճնորհաց դանբաւերախտեաց՝ արդարեւ մեղայ,
մեղա՛ յսիրոյ դիւերնում գրութեան՝ յայտնապէս մեղայ [...]

(Սրբոյ Հօրն մերոյ Գրիգորի՝ Նարեկայ Վանից Վանականի Մատենոմիլիերգութեան,
տպագրեալ ի Կոստանդնուպօլիս, ի տպարանի Յովհաննու Միլիէնոսիւեան, 1845, ԲԱՆ ԻԷ, 73
[Srboy Hörn meroy Grigori Narekay Vanic' Vanakani Matean Olbergowt' ean, tpagreal
i Kostandnowpôlis, i tparani Yovhannow Miwhêntisean, 1845, Ban IÊ, 73])

[...] ricomincerò ora il discorso di queste impetrazioni
di confessione e di contrizione,
gridando ad alta voce le cose arcanamente recondite;
e facendone convergere le prime ed ultime parole
riproporrò qui nella medesima forma l’unico voto
della medesima supplica d’umiltà, che vivifica l’anima [...]

[...] ho peccato contro le immense benemerenzze di Te,
la Grazia, veramente ho peccato,
ho peccato contro la tenerezza tua dell’Amore superno, apertamente ho peccato...
(“Parola XXVII”, trad. it. in Zekiyan 1999, 227-228)

³Si tratterebbe del bardo Seyyid Kemal, con la composizione intitolata “Aradıkça” (Cercando), s.d.

Ma potrebbe trattarsi pure di un modello, in continua offerta, rimessa a disposizione, recepito, sperimentato fin nei momenti più tragici (1934) da Osip Mandel'stam:

твоим узким плечам подбичамикраснеть	Tocca alle tue piccole spalle arrossare sotto i colpi di frusta,
под бичами краснеть на морозе гореть [...]	arrossare sotto il colpi di frusta, bruciare nel gelo [...]
твоим нежным ногам по стеклу босиком по стеклу босиком да кровавым песком [...] (Mandel'stam 2009 [1935], I, 306)	Tocca ai tuoi teneri piedi andare scalzi sul vetro, andare scalzi sul vetro e sabbia insanguinata [...] (Trad. it. di Calusio 1995, 4-5)

Questi i toni della sofferenza, e questa una loro “pronuncia”, ossia adesione articolatoria ai suoni e sensi, alla vigilia della propria eliminazione (1938), nei *Quaderni di Voronež*.

Ricordiamo che Mandel'stam, nel suo viaggio in Armenia (il “paese delle pietre urlanti”, secondo il poeta, sensibile ai brividi della geomanzia) compiuto con la moglie nella serena primavera del 1930, annotava in più felici *Quaderni di appunti*:

Аштарак – селенье богатое и хорошо угнеждившееся – старше многих европейских городов. Славился праздниками жатвы и песням ашутов. [...] В этом районе – фольклорная житница Армении. (Mandel'stam 2010 [1933], II, 338)	Aštarak è un paese ricco e ben annidato, più vecchio di molte città europee. Va famoso per la festa del raccolto e le canzoni degli <i>ašug</i> . [...] La regione è il granaio folclorico dell'Armenia. (Trad. it. di Vitale 1988, 66, 79)
--	--

Tanto l'interesse del poeta per le espressioni di un folklore sempre traducibile nelle espressioni delle individualità e dei modi delle epoche. Per le espressioni, e forse anche per le formalizzazioni stratificate e aperte di quello. Se l'ipotesi potesse bastare a sorreggere la piattaforma girevole delle muse non mai gioconde, avremmo qui un altro giro della giostra delle occasioni perdute, e non solo dei rifiuti scientifici di quanto verrebbe chiamato “illazione”.

Pure, quelle illazioni, o illusioni, avrebbero ben potuto deporre a favore di emanazioni, diffusioni, accettazioni tutt'altro che arcane o piattamente imitative, vieppiù amplificate, capaci di fecondare una creativa e sofferta (non solo sperimentale e giocosa) poesia d'Occidente (cioè anche di Andalusia).

È qui, a fronte dell'occasione perduta, solo per un attimo sfiorata, di uno sviluppo della ricerca (formale e morale), viene da pensare che si preferisca lasciar perdere, letteralmente, quelle “fortune”, a negare il resto: convivenze secolari, scambi, e scomparse perenni. Altre le fortune, economiche, continuamente, troppo leggermente rinfacciate.

Scriveva nel frattempo uno dei massimi autori turchi, più noto all'estero, persino in Italia, per la sua prosa, meno, anzi per niente, per i suoi versi:

“Bursa'da Zaman” (1941)

[...] İsterdim bu eski yerde seninle
Baş başa uyumak son uykumuzu,
Bu hayal içinde... Ve ufkumuzu
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,
Havayı dolduran uhrevî ahenk
Bir İlah uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,
Belki de rüyası büyük cetlerin,
Beyaz bahçesinde su seslerinin
(Tanpınar 2013 [1976], 54-55)

“Il tempo a Bursa”

[...] Avrei con te voluto in quel vetusto luogo
Dormire guancia a guancia il nostro sonno
Estremo in tanto sogno... E tutto intorno questa luce,
E di colore cinga un amplesso all'orizzonte,
Con l'armonia di un altro mondo che pregna lasci l'anima.
Ecco nel senso eterno di una essenza luminosa
Un sonno degno a un dio diventa certo morte,
Sogno magari di quei maestosi avi
Nel candido giardino alle voci dell'acqua.

Questi versi (1941) ci riportano a Bursa, la prima Capitale ottomana, visitata dal poeta, pellegrino del sogno, vissuta nella gloria del tempio eretto al sovrano Orhan (r. 1324-1347), nella maestà che trascolora nello specchio vittorioso dell'edificazione del monumento, del tempio a Orhan, eretta nei versi al di là dell'orizzonte umano, per esprimervi e attingervi onirismo di morte e trionfo, nel transito intrecciato di sogno e sonno nel *continuum* del tempo, e dentro il tempo, e non del tutto fuori da esso. Ritroviamo la sua prosa, sottile, ironica, di solito altrettanto sottile, raffinata, alla Paul Valéry, in righe e non solo in versi:

Küçüklüğünde İsmail Paşa'nın
konağında paşa ağasının, itibarlı
uşakların artığıyla geçinen cılız, za-
vallı bir ahır uşağı iken eline geçen o
tepesinden süs gibi boyuna asılmak
için çiviyle delinmiş mahmudiye
altınını kendisine yastık vazifesini
gören kıl yem torbasının arasına
katlayıp üzerine başını koyduğu
geceden beri Agop Efendi için altın
veyâ gümüş her hangi bir parayı tek
başına tasavvur etmek imkânsızdı.
O gece sabaha kadar uyumamış,
bu tek altını çoğaltmağa çalışmış,
soğukta buz kesmiş parmaklarıyla
durmadan saymış, saydıkça unut-
muş, unuttukça yeniden başlamış,
sonra hayal zihinden göze geçmiş,
ilk ahırdaki bütün yemlikleri,

Fin da quella notte, quando aveva po-
sato la testa sul pelo ispido del sacco di
mangime che gli faceva da cuscino, dove
aveva nascosto la monetina d'oro *mahmu-
diye*, forata in cima con un chiodo, da
appendersi al collo, a fungere da fregio
e ornamento, ecco che per Agop Efendi
– quel già esile, misero garzone di stalla,
nutrito da avanzzi e scarti del signore e dei
suoi servi – non era possibile immagi-
nare una moneta d'oro semplice, da sola
soletta, unica. Quella notte era rimasto
insonne fino all'alba: moltiplicava quella
squama, con le dita congelate dal freddo
contava e ricontava senza sosta, perdeva
il conto e ricominciava. Poi, quel sogno
inquieto era volto in visione, per riempire
d'oro le mangiatoie, e l'intera scuderia, per
ricolmare infine di soldi il grande palazzo,

bütün ahır, nihayet selamlık dairesinin bir bir köşesinden başka bir tarafını görme- diği koca konağı onlarla doldurmuş yeni doğmuş bahar güneşi gibi sapsarı bir servet dünyasında sabahı etmişti... (Tanpınar 1995 [1944], 127-128) ⁴	del quale peraltro non aveva mai visto più di un angolo del salone, ed aveva fatto mattina in un mondo di ricchezza e di splendore dorato pari a quel sole appena sorto.
---	--

Vediamo come risulti difficile, anche per gli artisti, sfuggire all'attrazione, e terrestre, e territoriale, e del luogo comune: dove sempre e tutto va salvato dall'attentato alla purezza nazionale compiuto da una razza (armena, in questi casi), più che una classe, di "sfruttatori" che succhiano il sangue in circolo nelle turgide vene dell'unica nazione, vera, egemone e degna. Un altro esempio di tale irrisione (si va oltre l'ironia, per tralasciare l'occasione di un gioco più pensoso!) è il seguente, dello stesso grande autore:

Saatçi, zengin ve son derece kibar- lık meraklısı bir Ermeniydi. Onu görüp de gömlekçisini hele berbe- rini beğenmemek kabil değildi. Ayakkabılarının cilâsına gelince, keratanın yatarken onları koy- nuna aldığı muhakkaktı. Halit Ayarcı'yı bir yığın fransızca kelime ile karşıladı. Fakat o aldırmadı. Saatini çıkardı, bana dönerek: – Lütfen Hayri Beyefendi, izah buyurun, dedi. - Agop Saatçıyan, evvelâ beni tepeden tırnağa kadar istihfaf ve merhametle süzdü... (Tanpınar 1961, 195) ⁵	L'orologiaio era un ricco armeno molto gentile e a modo. Una volta fatta la sua conoscenza era impossibile non invidiargli il camiciaio e anche il barbiere. Per quanto riguarda le scarpe, il vegliardo doveva avere l'abitudine di tenersele al petto anche quando dormiva. Halit il Regolatore fu accolto dal suddetto signore con un fiume di parole in francese, ma non gli prestò alcuna attenzione. Si limitò a tirar fuori l'orologio. Si girò verso di me: – Hayri Bey, la prego, vuole esporre il problema a questo signore? - Agop Oroloian mi squadro dalla testa ai piedi con un'espressione sarcastica, con una certa commiserazione. (Trad. it. di Salomoni 2014, 238-239)
--	---

⁴ L'opera di Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste* (trad. it. è uguale, è intraducibile, è un genere musicale, una composizione di tal nome), dalla quale proviene la presente citazione, è in corso di traduzione italiana, a cura di Giampiero Bellingeri, nell'ambito del progetto TEDA (presso il Ministero della Cultura di Turchia), discussa, nel contesto di altre opere di diversi autori, in vari seminari (2013, 2014, 2015), con traduttori turchi e italiani, turcologi e italianisti, diretti dal prof. Necdet Adabağ e da chi scrive qui.

⁵ Uno stesso gioco si ritrova in Pamuk (2002), ammiratore di Tanpınar certo, ma invero, ben più sorridente e cosciente nell'amarezza risulta un medesimo procedimento: "[...] Un'altra pallottola aveva fatto un buco enorme sul muro sotto la loggia privata dove all'inizio del Novecento si sistemava con la sua famiglia in pelliccia, nelle serate in cui si davano spettacoli teatrali, Kırkor Çizmecıyan, un ricco armeno, commerciante di pellami [...]" (Bortolini, Gezin 2004, 169, corsivi nostri; "[...] *Bir başka kurşun 1900'lerin başında deri tüccarı Ermeni zenginlerinden Kırkor Çizmecıyan'ın tiyatroya geldiği gecelerde kürkler içindeki ailesiyle yerleştiği*

Il signor “Oroloian” è dunque traduzione indovinata che riesce a mantenere anche in italiano il gioco del turco, istituito dall’autore attraverso l’onomastico Saatçıyan, basato su un nome (*sa’at*, “ora, orologio”, in arabo, ottenuto con il suffisso di professione turco *-çi* = *saat-çi*, “orologiaio”, munito del patronimico armeno, *-yan*). Si tratta di un gioco psicologico, ovviamente, ben più che morfologico: a meno che non si tratti di applicare, o di studiare, una delle morfologie, o fenomenologie della reazione... Sono queste le ferite della “xenofobia letteraria”, inferte alle lettere turco-ottomane dal tramonto imperiale e dalle sconfitte nei Balcani (Belge 2013, 22-34).

Volendo restare sul “genere romanzo”, qualche altra ipotesi è stata pur pronta ad affacciarsi alle finestre di una storia letteraria complessa, solo all’apparenza monolitica: variopinta anzi. Infatti, per ragioni simboliche, lontane da affermazioni a noi estranee di un primato temporale, ritorniamo a un riferimento all’opera di Vartan Paşa (1813-1879), *Akabi Hikayesi* (La storia di Akabi) stampata a Istanbul nel 1851. È la vicenda di un amore triste di due giovani armeni, Akabi, fanciulla della comunità gregoriana, e Agop, giovanotto cattolico. Le feroci ostilità religiose tra le due famiglie rendono impossibile l’unione, Akabi si suicida e Agop muore di dolore.

Quel testo è scritto in turco, ma in caratteri armeni (rientra dunque in quella categoria cosiddetta dei “testi in trascrizione”, fissati in alfabeti diversi da quello arabo; quasi l’alfabeto arabo fosse predestinato al turco...), composto da un armeno, suddito ottomano. Inizio, eventuale, abbastanza emblematico, nei limiti di ipotesi e occasioni, per il romanzo del paese in cui la questione armena si fa tanto più tragica, quanto più non si vuole parlarne, sentirne parlare, *rimuovendo* così il prezioso apporto dei vari popoli, delle varie fedi, alla composita grandezza politica e culturale turco-ottomana, grande appunto in forza della capacità di cementare e organizzare tante componenti. Un’armenità, poi, devastata da scontri intestini: constatazione che potrebbe anche volgersi nel verso della negazione, nella ritorsione, del comodo esempio negativo: “ah, questi Armeni, incapaci di farsi popolo, che si sono uccisi tra loro...”. Sarebbe uno dei primi pensieri nella mente di chi non vuol sapere né di primati né di eliminazioni fisiche. Invece, di soppressioni atroci, e di temerari segni di solidarietà, c’è chi, pur “allievo” del Vate Yahya Kemal (*infra*), vuole parlare, a conferma di eccezioni ed eccezionalità di pensiero, morale; leggiamo in Hikmet:

özel locanın aşığı bakan duvarında kocaman bir delik açmıştı...”, Pamuk 2002, 159; corsivo dell’autore). Dove quel gioco si agglutina in *çizme*, “stivali”, in pelle, ovviamente: sostanza del commercio, e dell’abbigliamento, svolto e portato dalla famiglia, nella ostentazione gonfia della propria ricchezza, coriacea, con quell’usuale *-ci*, professionalizzante. Ma quel che pare volerci dire Pamuk è che si continua a trapassare offensivi i fantasmi delle vittime degli eccidi. Uno stesso è il procedimento di formazione di nomi e cognomi, ma è diversa la finalità.

“Hapisten çıktın sonra - Akşam gezintisi”

Hapisten çıkmışın,
 çıkar çıkmaz da
 gebe koymuşun karını,
 takmışın koluna
 geziyorsun akşamüstü mahallede.
 Karnı burnunda hatunun.
 Nazlı nazlı taşıyor mukaddes yükünü [...]

Alaca aydınlık, tertemiz gökyüzü [...]
 Mürettip Refik le sütçü Yorgi'nin ortanca kızı
 çıkışlar akşam piyasasına,
 parmakları birbirine dolanmış
 Bakkal Karabet'in ışıkları yanmış
 Affetmedi bu Ermeni vatandaşı
 Kürt dağlarında babasının kesilmesini.
 Fakat seviyor seni,
 çünkü sen de affetmedin
 bu karayı sürenleri Türk halkının alınına [...].
 (Hikmet 2006b, 204-205)

“Dopo l'uscita di prigione - Passeggiata sotto sera”

Sei uscito di prigione,
 e appena fuori
 hai messo incinta tua moglie,
 un braccio attorno al collo,
 passeggi nel quartiere la sera.
 La pancia le arriva fin su al naso.
 Porta con grazia il suo sacro fardello [...].

Penombra, cielo terso [...]
 La figlia di mezzo del lattaio Yorgi è uscita la sera
 per lo struscio, con Refik il tipografo,
 dita intrecciate.
 Brillavano le luci nella bottega di Karabet.
 Non ha perdonato, quest'Armeno compatriota,
 l'omicidio di suo padre, sulle montagne curde.
 E però a te vuole bene,
 perché nemmeno tu hai perdonato
 i responsabili di quest'onta recata ai Turchi [...].
 (Trad. it. di Bellingeri, Beltrami, Boraldo 2013, 174-175)

Lo stesso poeta, ancora adolescente, nel maggio 1331/1915, aveva tuttavia espresso la propria fede nella “turchità”:

“İrkıma”

Ey ırkım sen bir zaman
 Avrupa'yı titreten
 İstanbul'u fetheden
 Fâtihlere maliktin
 Ateş saçan sahralarda harbeden
 Cengâvere sahiptin
 Bir zamanlar Avrupa
 Cehl içinde yüzerken
 Yine sen ey ırkım
 İlm-i vakte âşına
 Alimlere maliktin
 Neden bugün Avrupa
 Sana meydan okusun
 Neden bugün
 O cehalet yuvası
 Sana ilim öğretsin?
 (Hikmet 2006a, 21)

“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?
 (Trad. it. di Bellingeri, Beltrami, Boraldo 2013, 327)

Cambiamo tono, e voce (voce acquisita in Francia, nella riscoperta dei classici ottomani alla Bibliothèque Nationale), nei versi appassionati del maestro e amico di Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal (1884-1958). Questi, a Parigi dal 1903 al 1912, era fedele, grato, nutrito alla lezione di Jules Michelet, d'impronta germanica, secondo cui in mille anni il suolo di Francia ha formato la nazione francese (tal quale la terra di Turchia avrebbe fatto i Turchi, nella visione e missione mistica antropomorfica):

“Bir tepeden” (1938)

R y  gibi bir akşamı seyretmeđe geldin
  ok benzediđin memleketin her tepesinde.
 Bakım konuřurken daha bir kerre g zeldin
 İstanbul'u duyduğum daha bir kerre sesinde.

İrkin seni iklimine benzer yaratırken,
 Kaç fethe kořan tuđlar ufuklarla yarıřmıř.
 Tarihini aksettirebilsin diye  ehren,
 Kaç fatihin altın kanı mermerle karıřmıř.

(Kemal 2002 [1961], 20)

“Da una collina”

Tu una sera di sogno eri venuta a contemplare
 Su ogni colle del Paese cui tu tanto somigli.
 Parlavi e ti guardai: sempre pi  eri bella,
 Sempre pi  nella tua voce io sentivo Istanbul.

Su questo tuo Paese la tua Stirpe ti plasmava
 E scorrevano le insegne a sfidare gli orizzonti,
 A che in volto riflettessi la tua storia,
 Oh, quant'oro sanguigno di campioni nel mar
 mo si impast .

(Trad. it. di Bellingeri 2005, 17)

Che non ci sia stato, nei secoli, anche un impasto, ben pi  fluido di marmo e oro, che consiste nel farsi consanguinei con chi gi  abitava quel Paese, prima dell'arrivo di nuovi conquistatori? Per somigliarsi nell'incrocio segreto delle stirpi? Un dubbio resta. Restano anche le sepolture, scomparse, segrete, effuse ai deserti come sabbia greve (che cancella e che evidenzia i segni), denunciate da superstiti, testimoni e discendenti delle vittime, ignote e ignorate dai discendenti dei responsabili, e non considerate nella opportunit  di capirsi, inaspriti dal dolore delle perdite, dal rancore. Restano quei rapporti letterari avvincenti, sfuggenti, come occasioni, lasciate sfuggire dalle parti in questione. Sulle tracce della nemmeno inseguita utopia?

Riferimenti bibliografici

- Angiolello G.M. (1980 [1559]), “Breve narrazione della vita e fatti del signor Us-suncassano”, in G.B. Ramusio (1980), *Navigazioni e viaggi*, vol. III, a cura di Marica Milanese, Torino, Einaudi, 369-420. Per ed. orig. vedi Ramusio 1559.
- Belge Murat (2013), *Edebiyatıta Ermeniler* (Gli Armeni in letteratura), İstanbul, İletişim.
- Da Lezze Donado (1909), *Historia turchesca (1300-1514)*, publicat , adnotat , impreun  cu o introduce de Dr. Ion Ursu, Bucuresti, Editiune  Academiei Rom ne.
- Hasan Cemal (2012), *Ermeni Soykırımı*, İstanbul, Everest Publication-Hrant Dink Foundation. Trad. it. di Sevgi Barıř (2015), *1915: Genocidio Armeno*, prefazione e cura di Antonia Arslan, Milano, Guerini e Associati.

- Hikmet Nâzım (2006a), “İrkıma”, in Id., *İlk Şiirler (Şiirler 8)* (Prime poesie), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 16. Trad. it. di Giampiero Bellingeri, Fabrizio Beltrami, Francesco Boraldo (2013), “Alla mia razza”, in Nâzım Hikmet, *Poesie d'amore e di lotta*, a cura di Giampiero Bellingeri, Milano, Mondadori, 21.
- (2006b), “Hapisten çıktıktan sonra - Akşam gezintisi”, in Id., *835 Satır* (835 righe), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 204-205. Trad. it. di Giampiero Bellingeri, Fabrizio Beltrami, Francesco Boraldo (2013), “Dopo l'uscita di prigione - Passeggiata sotto sera”, in Nâzım Hikmet, *Poesie d'amore e di lotta*, a cura di Giampiero Bellingeri, Milano, Mondadori, 174-175.
- Karaalioğlu S.K. (1969), “Aradıkça” (Cercando), in Id., *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü* (Dizionario enciclopedico di letteratura), İstanbul, İnkılâp ve Aka kitabeveleri, 808.
- Kemal Yahya (2002 [1961]), “Bir tepeden”, in Id., *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul, YKSC, 20. Trad. it., introduzione e cura di Giampiero Bellingeri (2005), “Da una collina”, in Yahya Kemal, *Nostra Celeste Cupola*, Milano, Ariele, 17.
- Mandelštam O.Ë. (2009 [1935]), *Voronežskie Tetradi*, pod. red. A.D. Meca, PSS v trech t. I, Moskva, Progress-Plejada, 306. Trad. it. e note di Maurizio Calusio (1995), *Quaderni di Voronež*, presentazione di Ermanno Krumm, Milano, Mondadori.
- (2010 [1933]), *Putešestvie v Armeniju*, pod. red. A.D. Meca, PSS v trech t., 2, Moskva, Progress-Plejada, 338. Trad. it. di Serena Vitale (1988), *Viaggio in Armenia*, Milano, Adelphi.
- Pamuk Orhan (2002), *Kar*, İstanbul, İletişim Yayınları. Trad. it. di Marta Bortolini, Şemsa Gezin (2004), *Neve*, Torino, Einaudi.
- Ramusio G.B. (1559), *Secondo volme delle navigationi et viaggi nel quale si contengono l'istoria delle cose de Tartari, & diuersi fatti de loro imperatori, descritta da m. Marco Polo gentilhuomo venetiano, & da Hayton Armeno*, Venezia, Giunti.
- Şakulaşvili Giorgi (1970), *Saiatnovas Azerbaizanuli Leqsebi Teimuraziseuli Davtris Mikhedvit: t'ransk'iptsia, targmani da lit'arat'urulimimokhivilva* (I versi azerbaigiani di Sayatnova secondo le registrazioni di Teimuraz: trascrizione, traduzione e analisi critico-letteraria), Tbilisi, Metsniereba.
- Tanpınar A.H. (1961), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi. Trad. it. di Fabio Salomoni (2014), *L'Istituto per la regolazione degli orologi*, prefazione di Andrea Bajani, Torino, Einaudi.
- (1995 [1944]), *Mahur Beste*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- (2013 [1976]), “Bursâda Zaman” (Il tempo a Bursa), in Id., *Bütün Şiirleri* (Tutte le Poesie), İstanbul, Dergâh Yayınları, 54-55.
- Vartan Paşa (1991 [1851]), *Akabi Hikayesi* (La storia di Akabi), a cura di Andreas Tietze, İstanbul, Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.
- Zekiyan B.L., a cura di (1999), *La spiritualità armena. Il libro delle lamentazioni di Gregorio di Narek*, trad. it. e note di B.L. Zekiyan, introduzione di B.L. Zekiyan, Claudio Gugerotti, presentazione di Divo Barsotti, Roma, Studium.
- (2014), “Expulsion (tehcir) and Genocide (soykırım): from Ostensible Irreconciliability to Complementarity. Thoughts on Metz Yeghern, The Great Armenian Catastrophe”, *Annali di Ca' Foscari* 50 (supplemento), Serie orientale, Edizioni Ca' Foscari, 259-330; <<http://edizionicafoscare.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-orientale/2015/50supplemento/expulsion-tehcir-and-genocide-soyk/>> (09/2016).

Dal giornale *Agos* alla riscoperta del patrimonio culturale armeno in Turchia

Francesca Penoni

Politecnico di Torino (<franpenoni@gmail.com>)

Abstract

This article aims to investigate the role of the Armenian newspaper *Agos*, and consequently of the foundation Hrant Dink Vakfi, in rediscovering the Armenian cultural heritage in Turkey. One of their main priorities is the reconstruction of the Armenian presence in Anatolia before the Genocide of 1915, through a series of projects and research activities. Furthermore, this contribution aims specifically to understand the necessity for the Armenian community to rediscover the religious architectural heritage since ruins of churches are the only physical trace left of the Armenian presence in Anatolia. By means of an interdisciplinary (architectural heritage and memory studies) approach the case study of Kayseri, a central Anatolian city, is presented with specific references to the contributions by *Agos* and Hrant Dink Vakfi.

Keywords: *Agos, Armenians in Turkey, cultural heritage, memory, religious architecture*

1. Storia di Agos e Hrant Dink Vakfi

Il giornale settimanale *Agos* nasce il 5 aprile 1996, giorno della Pasqua armena (*Surp Zatik*), a Istanbul nella redazione di Şişli, quartiere situato nella parte europea della città, ed è stato fondato dal redattore capo Hrant Dink con Luiz Bakar, Harutyun Şeşetyan e Anna Turay.

Il giornale nasce per rispondere all'esigenza degli armeni di Turchia di avere un organo di stampa che costituisca il portavoce della comunità. Al momento della nascita di *Agos* esistevano due importanti giornali pubblicati dalla comunità armena di Istanbul: *Jamanak* e *Marmara*.

Jamanak (il Tempo) viene fondato a Istanbul nel 1908 da Misak Koçunyan ed è il primo quotidiano armeno. Il giornale è costituito da quattro pagine scritte interamente in lingua armena e ha una tiratura di circa 1500 copie, distribuite

nelle zone di Istanbul a più alta densità di popolazione armena¹. *Marmara* è un quotidiano fondato a Istanbul nel 1940 da Süren Şamlıyan, come *Jamanak* ha una tiratura di 1500 copie ed è scritto solamente in armeno². Entrambi i quotidiani, essendo pubblicati in lingua armena, raggiungono un pubblico di lettori ristretto, escludendo le generazioni più giovani, che hanno una conoscenza limitata della lingua, e il pubblico turco. L'innovazione introdotta da *Agos* consiste principalmente nell'utilizzo della lingua turca, consentendo quindi ad un pubblico molto più ampio l'accesso agli articoli del giornale. Infatti *Agos* è costituito da ventiquattro pagine delle quali venti sono in turco e quattro in armeno.

Lo scopo principale del giornale consiste nel far conoscere la comunità armena all'opinione pubblica turca e di consentire una effettiva comunicazione all'interno della comunità stessa. *Agos* nasce dalla necessità pratica di dare alla comunità armena la possibilità di esprimersi apertamente per rendere le proprie richieste visibili ad una società più ampia rispetto alla sola comunità.

Il contesto nel quale viene fondato *Agos* è descritto dallo stesso redattore capo Hrant Dink, in un'intervista al giornale *Cumhuriyet* (La Repubblica) nell'aprile 2001. Dink afferma che l'idea del giornale è nata nel 1994, durante un incontro con il patriarca armeno, il quale era preoccupato per alcune insinuazioni apparse nella stampa turca che sospettavano di legami tra gli armeni e il PKK (Partiya Karkerên Kurdistan; Partito dei lavoratori del Kurdistan). Il patriarca e un gruppo di intellettuali armeni, composto da Hrant Dink, Anna Turay, Luiz Bakar e Harutyun Şeşetyan, in mancanza di un organo di stampa in lingua turca, riscontrarono l'impossibilità di difendersi pubblicamente dalle accuse mosse dai media turchi. Hrant Dink decise dunque di fondare *Agos*, giornale in cui gli armeni potessero difendere le proprie ragioni e comunicare anche all'esterno della struttura chiusa tipica della comunità armena. Il giornale viene fondato con i contributi economici forniti dai membri della redazione e Dink ne diventa il primo redattore capo (Oran 2006, 5).

Il fatto che il giornale presenti venti pagine in lingua turca e solo le restanti quattro in lingua armena rappresenta la scelta specifica di avvicinarsi ad un pubblico turco ma anche a quegli armeni che non sanno parlare e leggere l'armeno. Questa scelta permette di fortificare il senso di comunità, creare cooperazione tra i membri della comunità e dare la possibilità di contribuire alla creazione di un'identità politica armena (Oran 2006, 31; Ağan 2007, 194). Tutto ciò rappresenta un'opportunità per gli armeni di parlare finalmente di loro stessi dopo molti anni di silenzio che li aveva resi quasi invisibili, lasciando il resto della società libera di dire e scrivere qualsiasi cosa a proposito (Yumul 2011, 151). *Agos* si pone quindi l'obiettivo di parlare degli armeni alla società turca, raccontando la storia del popolo armeno e affermando l'identità armena attraverso la cultura, la memoria collettiva e il genocidio del 1915. Con questi obiettivi il settimanale comincia ad essere regolarmente pubblicato fino al 19 gennaio 2007, quando il redattore capo Hrant Dink viene assassinato di fronte alla redazione del suo giornale. La morte di Dink segna in modo particolare la comunità armena, che si ritrova ed essere

¹ Sito internet ufficiale del giornale *Jamanak*: <<http://www.jamanak.com/>> (11/2016).

² Sito internet ufficiale del giornale *Marmara*: <<http://www.normarmara.com/index.html>> (11/2016).

nuovamente soggetta ad atti di violenza, ma colpisce anche l'opinione pubblica turca che si era avvicinata al giornale grazie alla figura di Dink.

Nonostante l'assenza di Dink, *Agos* continua ad essere pubblicato e una fondazione a suo nome, Hrant Dink Vakfi, viene costituita nello stesso anno della sua morte. La fondazione pone come suo principale obiettivo quello di portare avanti i sogni, la lotta, e la lingua di Hrant Dink, e identifica la cultura del dialogo, l'empatia e la pace come valori di base di tutte le sue attività³.

2. La riscoperta del patrimonio culturale armeno: le attività di *Agos* e Hrant Dink Vakfi

Agos e Hrant Dink Vakfi, tra le diverse attività svolte, dedicano ampio spazio alla riscoperta del patrimonio culturale armeno in Turchia, con particolare attenzione allo stato attuale e alla sua conservazione. A questo punto è importante capire perché si tratta di una *riscoperta*, riferita in modo particolare alla produzione architettonica religiosa, composta da chiese e monasteri.

Il Genocidio armeno del 1915 ha determinato la fine della presenza armena in Anatolia, portando alla situazione attuale di una comunità armena di circa 70.000 persone residente quasi esclusivamente a Istanbul. L'eliminazione fisica del popolo armeno è stata accompagnata e seguita da un processo di distruzione che ha interessato la cultura materiale armena con effetti devastanti per il patrimonio architettonico. Nel caso specifico dell'architettura, Raymond Kevorkian, riporta il numero di chiese e monasteri armeni presenti nell'impero ottomano prima del 1915, facendo riferimento all'archivio del Patriarcato armeno di Istanbul. In questa lista risultano 2538 chiese, 451 monasteri e 1996 scuole (Kevorkian 2011, 278). Oggi, fatta eccezione per la città di Istanbul, in Turchia esistono sei chiese armene ancora in funzione, nessun monastero e nessuna scuola (Kouymjian 2001, 310), il resto degli edifici armeni sono stati distrutti, riutilizzati o lasciati in rovina. La distruzione del patrimonio architettonico armeno è un esempio di *crime of vandalism* definito da Raphael Lemkin come la distruzione delle opere culturali e artistiche delle popolazioni soggette a pratiche genocidarie (Lemkin 1947, 2).

Nel 1947 Lemkin introduce il concetto di *cultural genocide* descrivendolo come segue:

Cultural genocide can be accomplished predominantly in the religious and cultural fields by destroying institutions and objects through which the spiritual life of a human group finds its expression, such as houses of worship, objects of religious cult, schools, treasures of art and culture. By destroying spiritual leadership and institutions, forces of spiritual cohesion within a group are removed and the group starts to disintegrate. (Lemkin 1947, 2)

Questo concetto appare appropriato per descrivere il destino del patrimonio architettonico armeno ed è utile anche a comprendere il significato che questo patrimonio acquisisce nella memoria collettiva degli armeni⁴.

³ Per maggiori informazioni sugli obiettivi di Hrant Dink Vakfi cfr. il sito ufficiale della fondazione: <<http://www.hrantdink.org/>> (11/2016).

⁴ Per approfondimenti sul tema consultare: Boyer 1996; Bastéa 2004; Bevan 2007; Hornstein 2011; Violi 2014.

La distruzione delle chiese armene in Anatolia è dunque strettamente legata ai massacri del 1915, ciò comporta molte difficoltà nel trattare questo argomento in quanto il governo turco non riconosce gli eventi come genocidio. Di fatto è solo da alcuni anni che in Turchia è possibile parlare degli avvenimenti del 1915, dato che l'argomento è sempre stato un tabù e esprimere opinioni a proposito poteva essere rischioso. Infatti, riferirsi ai massacri del 1915 con il termine genocidio poteva essere considerato come un crimine secondo l'articolo 301 del codice penale turco che punisce il reato di offesa all'identità turca. È solo negli anni duemila che alcuni intellettuali iniziano a parlare del genocidio armeno e nel 2005 viene organizzata per la prima volta una conferenza sugli armeni ottomani durante il declino dell'impero con riferimenti al 1915⁵.

L'assassinio di Hrant Dink è un altro episodio che fa rivolgere l'attenzione dell'opinione pubblica verso la comunità armena, come si evince dalla grande partecipazione ai funerali il 23 gennaio 2007, che ha coinvolto centinaia di migliaia di persone che hanno sfilato nelle vie centrali di Istanbul con slogan in armeno, turco e curdo.

I villaggi armeni dell'Anatolia e gli esempi architettonici hanno subito diverse strategie legate al concetto di *spatial nationalism*, che secondo Kerem Öktem hanno come obiettivo quello di trasformare lo spazio e il paesaggio escludendo, rimuovendo e espropriando *l'altro* per creare una patria etnicamente omogenea. Queste strategie facevano parte del piano di omogeneizzazione dell'Anatolia portata avanti dal Comitato dell'Unione e Progresso (*İttihat ve Terakki Cemiyeti*) negli anni successivi alla rivoluzione dei giovani turchi del 1908 (Öktem 2003, 1), che ha portato alla fine della presenza greca e armena nella regione e alla distruzione e espropriazione della cultura materiale delle due comunità.

In questi termini le rovine dell'architettura armena rappresentano *l'altro*, per questo non fanno parte del patrimonio culturale nazionale e diventano dei luoghi abbandonati, che possono essere considerati come *abject spaces* definiti da Yael Navaro-Yashin per il caso studio delle rovine greche cipriote nella Repubblica Turca di Cipro del Nord (Navaro-Yashin 2009). Le rovine armene in Anatolia diventano dunque delle tracce del passato non-turco e non-musulmano della regione, perdendo qualsiasi importanza storica e architettonica.

Non essendoci più una comunità armena in Anatolia, *l'altro*, *l'armeno* viene rappresentato solamente da rovine, acquisendo quasi una dimensione fantomatica, una comunità che non esiste più ma che ha lasciato delle tracce materiali della sua esistenza in quella regione.

Il patrimonio culturale armeno, e in modo particolare quello architettonico, ha subito dunque un processo di abbandono e negligenza che ha portato ad uno stato di dimenticanza e silenzio. Le inchieste del giornale *Ağos* e le attività della

⁵ Nel settembre 2005 viene organizzata all'Università Bilgi di Istanbul una conferenza dal titolo *Ottoman Armenians During the Decline of the Empire: Issues of Scientific Responsibility and Democracy*. Durante questo incontro, per la prima volta, vengono trattati gli avvenimenti legati al 1915 da intellettuali e accademici turchi. La conferenza era inizialmente prevista per maggio 2015 ma fu poi rimandata al settembre dello stesso anno. Per il programma della conferenza cfr. <<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-levant&month=0505&week=d&msg=P1/GgscZBme8UjYwhAmqkQ&user=&pw=>> (11/2016).

fondazione Hrant Dink Vakfi si fanno portavoce della condizione di degrado che caratterizza l'eredità culturale armena in Turchia e promuovono della attività di catalogazione e riscoperta per non dimenticare.

Agos, sin dai primi numeri dedica ampio spazio al patrimonio culturale armeno, soprattutto con articoli di denuncia dello stato attuale di conservazione degli esempi architettonici e con rubriche che intendono far riscoprire alcuni edifici da tempo dimenticati.

La fondazione Hrant Dink Vakfi, da alcuni anni, tra le diverse attività di cui si occupa, ha intrapreso dei progetti di riscoperta dell'eredità culturale delle minoranze in Turchia. Tra questi il più recente vede la realizzazione di una mappa interattiva che rivela il patrimonio multiculturale dell'Anatolia (*Anadolu'nun Çok Kültürlü Mirasını Ortaya Çıkarmak ve Savunmak Projesi Etkileşimli Haritası*; Mappa interattiva del progetto per la scoperta e la protezione dell'eredità multiculturale dell'Anatolia), localizzando edifici religiosi e laici delle comunità armena, greca, assira e ebraica. Questa mappa rappresenta un tentativo concreto di riscoprire un patrimonio culturale che sta scomparendo attraverso l'utilizzo di materiale fotografico e documenti d'archivio, ricreando, almeno virtualmente l'antico patrimonio multi-etnico della Turchia, che spesso viene escluso e dimenticato⁶.

2.1 La necessità di riscoprire il patrimonio architettonico religioso

Le chiese e i monasteri armeni⁷ hanno subito e ancora subiscono un processo di distruzione che ha portato il patrimonio architettonico religioso armeno allo stato attuale, caratterizzato da rari esempi di chiese ancora esistenti. Il resto comprende chiese riutilizzate per diverse funzioni (moschee, palestre, depositi, stalle) ed edifici in rovina o completamente distrutti. Il concetto di rovina acquisisce un significato particolarmente importante in quanto costituisce l'unica traccia fisica rimasta della presenza armena in Anatolia. In questo studio si fa riferimento al concetto di rovina come definita da Navaro-Yashin: “[...] material remains or artefacts of destruction and violation, but also to the subjectivities and residual affects that linger, like a hangover, in the aftermath of war or violence” (Navaro-Yashin 2009, 5).

Le rovine diventano dunque simbolo della distruzione e nel caso armeno, diventano testimonianza di ciò che è avvenuto, un genocidio, e ne sono prova contro il negazionismo turco. Inoltre le rovine rappresentano quello che è rimasto dei villaggi che gli armeni sono stati costretti ad abbandonare e diventano veri e propri punti di riferimento nella terra di padri. Le rovine dunque acquisiscono

⁶ Per maggiori informazioni la mappa è consultabile al sito: <<http://turkiyekulturvarliklari.hrantdink.org>> (11/2016).

⁷ La storia dell'architettura armena è stata ampiamente studiata in ambito scientifico italiano, per approfondimenti: Manoukian A., Manukian A. 1968-1998; Alpago-Novello 1986; Cuneo 1988. Per riferimenti storici si veda il volume: Dédéyan, Zekiyan, Arslan 2002. Un catalogo digitale del patrimonio architettonico armeno è stato creato nell'ambito del progetto ARMENIACA sostenuto dalla Commissione Europea con la collaborazione di Union Générale Arménienne de Bienfaisance (Francia), Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena (Italia), Inside Europe (Belgio) e il sito web <<http://www.virtualani.org>> che raccoglie documentazione sulla città armena di Ani e di altri monumenti armeni in Turchia.

un forte legame con le origini di un popolo, come sottolineato da Navaro-Yashin in quanto segue: [...] A ruin is also about roots, because it is sited as a 'trace' of a historical event, it is remembered, it is kept, lamented, and cherished in the memory of those who left it behind, it is sited and noticed by those who uncannily live in it or in its vicinity, it leaves marks in the unconscious (ivi, 14).

La riscoperta del patrimonio culturale armeno è accompagnata da viaggi nella terra d'origine sia dagli armeni di Istanbul, originari dall'Anatolia, sia dagli armeni della diaspora che vivono oggi in diversi paesi del mondo e che hanno di questa terra immagini e racconti tramandati dai loro nonni, sopravvissuti al genocidio⁸. Si assiste a ciò che Marianne Hirsch e Nancy K. Miller definiscono come *rites of return*, riti che nascono dal desiderio di ritornare alle origini e nei luoghi della sofferenza comune (Hirsch, Miller 2011, 3). Per il caso armeno appare interessante porre una domanda: Dove ritornare? I villaggi armeni in Anatolia hanno subito trasformazioni radicali, che sono il risultato di politiche di turchificazione attuate con la nascita della Repubblica turca nel 1923. Queste politiche hanno interessato sia l'aspetto demografico, attraverso scambi di popolazione e genocidio, sia quello topografico attraverso la trasformazione dei nomi di luoghi di origine greca e armena in toponimi in lingua turca. In questo contesto di smarrimento e alterazione, ciò che rimane dell'architettura armena rappresenta l'unica traccia riconoscibile, in modo particolare le chiese costituiscono il simbolo e il punto di riferimento del villaggio precedentemente esistito. Inevitabile dunque il forte attaccamento che gli armeni provano per i resti del loro patrimonio architettonico religioso, testimoniato dagli articoli del giornale *Agos* e dai progetti dell'associazione Hrant Dink Vakfi.

La necessità di riscoprire è inoltre fortemente causata dal timore degli armeni di essere dimenticati come sostiene il curatore dell'Armenian Museum di Gerusalemme, George Hintlian: "The churches are all we have left. Soon there will be no evidence that Armenians were ever in Turkey. We will have become an historical myth" (Bevan 2007, 58).

3. Il caso studio di Kayseri

La città di Kayseri, situata in Anatolia centrale, è un interessante caso studio soprattutto per il grande numero di chiese armene che prima del 1915 erano presenti in città e nei villaggi limitrofi. Nel centro di Kayseri infatti fino al 1915 c'erano quattro chiese (tre delle quali Gregoriane e una Cattolica) mentre nei villaggi ne risultano trenta per un totale di 34 chiese. Il numero di monasteri invece, risulta essere 16, collocati nella periferia di Kayseri e nei dintorni dei villaggi. Oggi a Kayseri e nelle vicinanze esiste solo una chiesa ancora funzionante e aperta al pubblico una volta all'anno, la chiesa Surb Krikor Lusavorich.

L'altra chiesa presente nel centro di Kayseri, Surb Asdvadzadzin è attualmente sottoposta a lavori di restauro, ma utilizzata fino a pochi anni fa come centro sportivo. Una chiesa è oggi una moschea, Fatih Camii a Develi. Alcune delle altre

⁸ Per un esempio di viaggio di alcuni armeni della diaspora in Anatolia vedere: <<http://www.latimes.com/tn-gnp-pilgrimage-through-historic-armenia-stirs-emotions-20140805-story.html>> (11/2016).

chiese sono utilizzate come stalle, fienili o depositi, le restanti sono in rovina o completamente distrutte. Per quanto riguarda i monasteri, non sono rimaste che poche rovine di Surb Karapet a Efkere e Surb Sargis a Derevank.

La distruzione e l'abbandono dell'architettura religiosa a Kayseri hanno determinato la perdita dell'intera cultura materiale armena della regione, in quanto i dipinti, i libri, i tappeti e gli oggetti di culto sono scomparsi con gli edifici stessi. Le chiese rappresentavano il centro della vita della comunità armena di Kayseri e dei villaggi e i resti di queste architetture sono le uniche tracce che possono ricondurre ad una presenza armena, dato che la regione ha subito, come il resto dell'Anatolia, cambiamenti demografici, geografici e topografici che hanno reso irriconoscibili quei luoghi. Le rovine di chiese e monasteri acquisiscono dunque un'importanza significativa, in quanto permettono agli armeni di riconoscere e orientarsi nei villaggi d'origine dei propri padri. Questa importanza si evince dalle diverse iniziative che Agos e Hrant Dink Vakfi hanno sostenuto per scoprire e catalogare il patrimonio architettonico armeno di Kayseri.

Agos si interessa al patrimonio architettonico religioso di Kayseri in diversi articoli. Tra i più recenti compare un articolo che presenta il progetto di riscoperta del patrimonio multiculturale dell'Anatolia avviato dalla fondazione Hrant Dink Vakfi, dove Kayseri viene scelta come luogo di partenza dal quale iniziare dato il grande numero di esempi architettonici e gli attuali studi sulla regione⁹.

La fondazione Hrant Dink Vakfi ha pubblicato nel 2016 un volume sul patrimonio culturale armeno e greco di Kayseri, *Ermeni ve Rum Kültür Varlıklarıyla Kayseri / Kayseri With its Armenian and Greek Cultural Heritage* (Kayseri e il patrimonio culturale armeno e greco), nel quale vengono riscoperte le tracce fisiche lasciate dalle comunità greca e armena nella regione, focalizzandosi soprattutto su ciò che rimane del patrimonio architettonico religioso¹⁰.

Per concludere, Agos e Hrant Dink Vakfi contribuiscono in modo significativo alla riscoperta del patrimonio culturale armeno in Turchia. Attraverso percorsi diversi, articoli di denuncia del giornale e attività di conoscenza della fondazione, essi permettono innanzitutto di conoscere e in qualche modo di preservare (anche se nella maggior parte dei casi solo virtualmente) un patrimonio che sta scomparendo. Questo aspetto risulta particolarmente significativo nel caso dell'architettura religiosa armena, dato che non essendoci al momento alcun progetto concreto di restauro o conservazione, le attività in questione costituiscono un importante tentativo di salvaguardare questo patrimonio. Nel caso specifico di Kayseri, le attività del giornale e della fondazione hanno consentito di conoscere e documentare chiese e monasteri armeni che dopo lunghi anni di trasformazioni e riusi, erano stati dimenticati o resi irriconoscibili.

⁹ Il progetto relativo a Kayseri è presentato in un'intervista del 10 ottobre 2015 intitolata "Kültürel mirasın izinde Kayseri'yi yeniden keşfetmek" (Riscoprire Kayseri sulle tracce del patrimonio culturale), <<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/12980/kulturel-mirasin-izinde-kayseriyi-yeniden-kesfetmek>> (11/2016).

¹⁰ <<http://www.hrantdink.org/?Publications=7&cid=1397&Lang=en>> (11/2016).



1 - Chiesa di Surb Krikor Lusavorich (2014), Kayseri



2 - Chiesa di Surb Asdvadzadzin (2014), Kayseri



3 - Rovine del monastero di Surb Karapet (2014), Efkere (Kayseri)



4 - Rovine del monastero di Surb Sargis (2014), Derevank (Kayseri)



5 - Chiesa di Surb Stepanos in stato di abbandono (2014), Efkere (Kayseri)



6 - Chiesa di Surb Toros utilizzata oggi come abitazione (2014), Germir (Kayseri)

Riferimenti bibliografici

- Ağan Nuran (2007), "Agos: Peace and Dialogue", in Sevılay Çelenk (ed.), *Another Communication is Possible Addresses, Istanbul International Independent Media Forum* (3-5 November 2006), Istanbul, IPS İletişim Vakfı Yayınları, 208-209.
- Alpago-Novello Adriano, Agopik Manoukian, Jeni Giulio (1986), *Gli armeni*, Milano, Jaca book.
- Altuğ Yılmaz, Giriş, Zeynep Oğuz, eds (2016), *Ermeni ve Rum Kültür Varlıklarıyla Kayseri / Kayseri With its Armenian and Greek Cultural Heritage*, İstanbul, Hrant Dink Vakfı. <<http://www.hrantdink.org/?Publications=7&id=1397&Lang=en>> (11/2016).
- Bastéa Eleni, ed. (2004), *Memory and architecture*, Albuquerque, UNM Press.
- Bevan Robert (2007), *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London, Reaktion Books.
- Boyer M.C. (1996), *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Mit Press.
- Corrigan Kelly (5 agosto 2014), "Pilgrimage through Historic Armenia stirs Emotions", *Los Angeles Times*, <<http://www.latimes.com/tn-gnp-pilgrimage-through-historic-armenia-stirs-emotions-20140805-story.html>> (11/2016).
- Cuneo Paolo (1988), *Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo*, con testi e contributi di Tommaso Breccia Fratadocchi, Murad Hasrat'yan, Adelaide Lala Comneno, et al., Roma, De Luca Editore, 2 voll.
- Dédéyan Gerard, direction de (1982), *Histoire des Armeniens*, Toulouse, Privat. Trad. it. di Antonia Arslan (2002), *Storia degli armeni*, a cura di Antonia Arslan, B.-L. Zekıyan, Milano, Guerini.
- Gültekin Uygur (2015), "Kültürel mirasın izinde Kayseri'yi yeniden keşfetmek" (Riscoprire Kayseri sulle tracce del suo patrimonio culturale), *Agos*, <<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/12980/kulturel-mirasın-izinde-kayseriyi-yeniden-kesfetmek>> (11/2016).
- Hirsch Marianne, Miller, N.K., eds (2011), *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York, Columbia UP.
- Hornstein Shelley (2011), *Losing Site: Architecture, Memory and Place*, Farnham-Burlington, Ashgate Publishing.
- Hovannisian R.G., ed. (2013), *Armenian Kesaria / Kayseri and Cappadocia*, Costa Mesa, Mazda Publishers.
- Kévorkian Raymond, Paboudjian P.B. (1992), *Les Arméniens dans l'Empire ottoman à la veille du génocide* (Gli Armeni nell'impero ottomano alla vigilia del genocidio), Paris, Arhis.
- (2011), *The Armenian Genocide: a Complete History*, London-NewYork, IB Tauris.
- Kouymjian Dickran (2001), "Confiscation of Armenian Property and the Destruction of Armenian Historical Monuments as a Manifestation of the Genocidal Process", in Alexandre Kimenyi, Otis L. Scott (eds), *Anatomy of Genocide: State-Sponsored Mass-Killings in the Twentieth Century*, New York, Edwin Mellen Press, 307-319.
- Lemkin Raphael (1947), "Genocide as a Crime under International Law", *American Jewish Historical Society (AJHS), Manuscript Collection*, P-154, box 6, folder 2, p. 2, <<http://access.cjh.org/>> (11/2016).

- Manoukian Agopik, Manoukian Armen, a cura di (1968-1998), *Documenti di Architettura Armena*, vol. 1-23, Milano, Edizioni Ares.
- Navaro-Yashin Yael (2009), "Affective Spaces, Melancholic Objects: Ruination and the Production of Anthropological Knowledge", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15, 1-18.
- Öktem Kerem (2003), "Creating the Turk's Homeland: Modernization, Nationalism and Geography in Southeast Turkey in the late 19th and 20th Centuries" (Paper for the Socrates Kokkalis Graduate Workshop, Harvard University), *The City: Urban Culture, Architecture and Society*, 1-20, <<http://www.ksg.harvard.edu/kokkalis/GSW5/oktem.pdf>> (11/2016).
- Oran Baskin (2006), "The Reconstruction of Armenian Identity in Turkey and the Weekly *Agos*", *Nouvelles d'Arménie Magazine* 17, 12, <http://www.armenews.com/imprimersans.php?id_article=27696&nom_site=Nouvelles%20d&> (11/2016).
- Özdoğan G.G., Üstel Füsün, Karakaşlı Karin, Kentel Ferhat, eds (2009), *Türkiye'de Ermeniler: Cemaat, Birey, Yurttaş* (Gli armeni in Turchia: comunità, individui e cittadini), İstanbul, TESEV İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Violi Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Yumul Arus (2011), "Sonsöz: Tarihi Hikayelerden Öğrenmek", in Ferda Balancar (ed.), *Sessizliğin Sesi. Türkiyeli Ermeniler Konuşuyor* (La voce del silenzio. Gli armeni di Turchia parlano), İstanbul, TESEV Yayınları, 147-157.

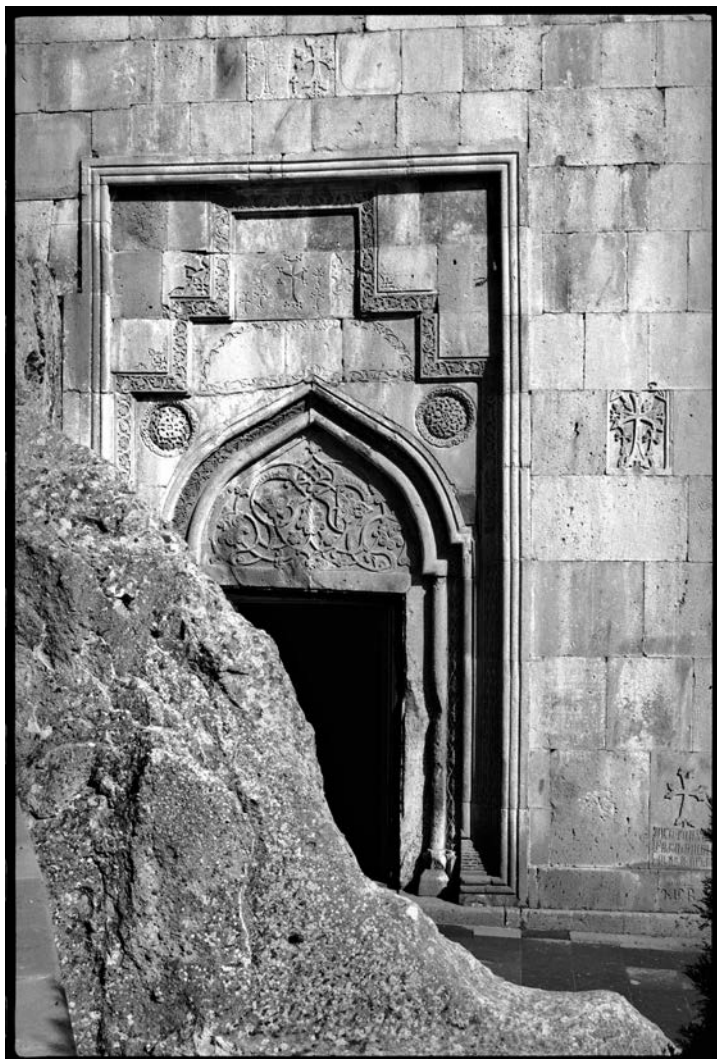
Sitografia

- Armeniaca*, <<http://www.armeniaca.am/armeniaca/pages/en/qartaran/qartaran.html>> (11/2016).
- Fondazione Hrant Dink Vakfı, <<http://www.hrantdink.org/>> (11/2016).
- Jamanak*, <<http://www.jamanak.com/>> (11/2016).
- Marmara*, <<http://www.normarmara.com/index.html>> (11/2016).
- Anadolu'nun Çok Kültürlü Mirasını Ortaya Çıkarmak ve Savunmak Projesi Etkileşimli Haritası* (Mappa interattiva del progetto di conoscenza e salvaguardia del patrimonio multiculturale dell'Anatolia), <<http://turkiyekulturvarliklari.hrantdink.org>> (11/2016).

Nei luoghi della spiritualità armena

Andrea Ulivi

Fotografo (<andrea.ulivi@gmail.com>)



1 - Monastero di Geghard (2008)



2 - Monastero di Geghard (2009)



3 - Monastero di Geghard (2009)



4 - Monastero di Kecharis (2009)



5 - Monastero di Noravank (2010)



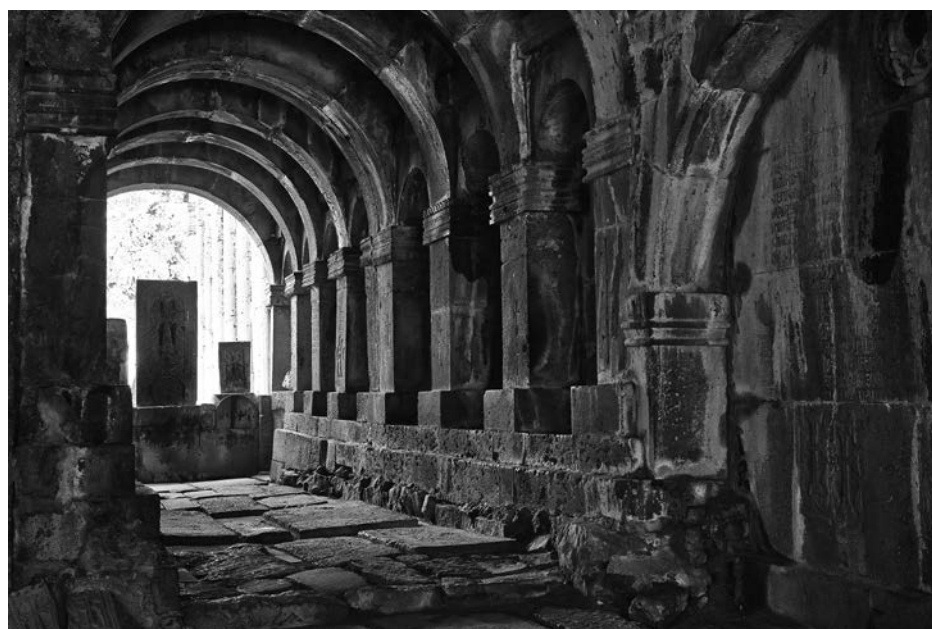
6 - Monastero di Noravank (2010)



7 - Monastero di Noravank (2010)



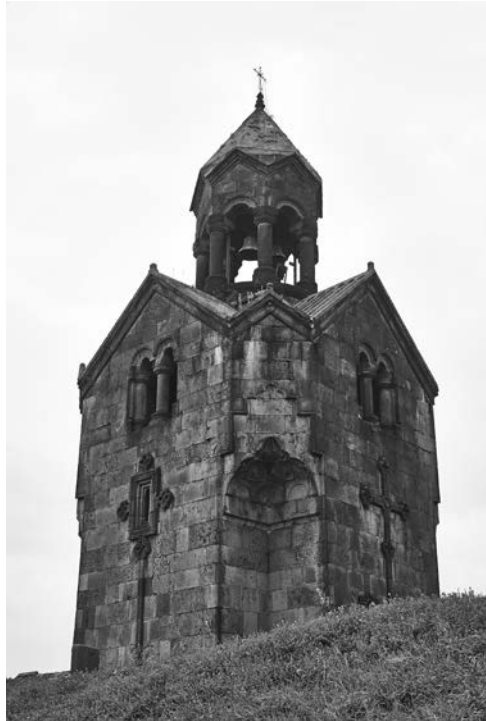
8 - Monastero di Haghpat (2009)



9 - Monastero di Sanahin (2009)



10 - Monastero di Sanahin (2009)



11 - Monastero di Haghpat (2009)



12 - Monastero di Geghard (2009)



13 - Monastero di Geghard (2009)



14 - Monastero di Sevanavank (2009)



15 - Monastero di Haghpat (2009)



16 - Monastero di Sevanavank (2009)



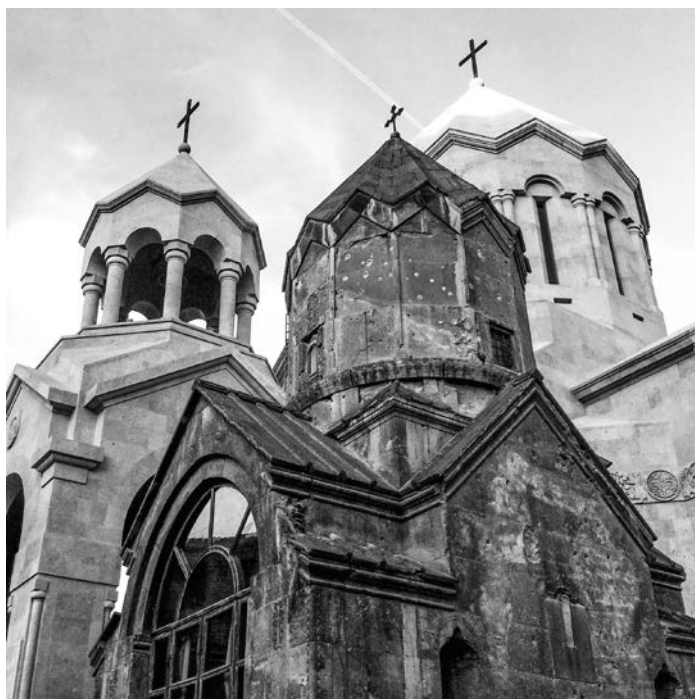
17 - Monastero di Geghard (2009)



18 - Monastero di Sevanavank (2009)



19 - Monastero di Geghard (2009)



20 - Chiesa Katoghike e chiesa di Sant'Anna, Yerevan (2014)



21 - Cattedrale di Echmiadzin (2008)

Interview with Contemporary Armenian Writer and Translator Diana Hambardzumyan

Beatrice Töttössy

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

Abstract

A conversation with Diana Hambardzumyan, a contemporary Armenian writer, translator and lecturer in English Literature at the University of Yerevan, foregrounds a series of significant features of contemporary Armenian literature and the country's key social and cultural issues. She interconnects current events with the literary memory, highlighting and confirming the Armenian writers' need to maintain their traditional role as representatives of the cultural will of their people.

Keywords: Armenian literature, Diana Hambardzumyan, literary perspectives, writer's role

BT: *How does it feel being an Armenian writer in Armenia?*

DH: Oh, a good question to test the responder on her frankness. Being an Armenian writer in Armenia feels like being an Armenian in Armenia. What I mean is that even though most Armenians live all over the world as a largely dispersed Diaspora, about 3 million Armenians are still living in our motherland – the Republic of Armenia, where we feel indigenous, and yet it feels painful to see our civil and human rights regularly violated by our own countrymen – of the same root and blood. Armenian writers residing in Armenia are no exception in this regard. My personal feeling is that of isolation, regardless of the appreciation and love that I enjoy as a writer in my motherland due to the relatively large legacy: 18 published books (3 also in translation), containing stories that have been translated into 13 languages, and two literary prizes, alongside my Doctor in Philology degree and the title of Professor in Linguistics. Nevertheless, I cannot say that I feel like a part of any literary association or community (formal

or informal) existing and functioning in Armenia (regardless of my affiliation with the Writers' Union of Armenia for over 12 years). I believe this feeling cannot be explained by either my nature as a creative individual or the principles I adhere to as a human being; I'm more than convinced that the reason is much deeper, perhaps even in my genes, which make me up as a non-conformist in a largely conformist society. So, frankly speaking, I feel like an outsider in my own country, inhabited by many generations of my ancestors who perhaps had the same feeling of alienation, so deeply coded and borne in our genes.

BT: *What's your sincere estimation of contemporary Armenian literature?*

DH: Contemporary Armenian literature has been created by talented and gifted writers, whose works are read, interpreted and highly acclaimed in Armenia; in several cases they are translated into various foreign languages, which brings them real fame abroad or at least some recognition among foreign writers and readers. In order not to show my compassion towards this or that pen-friend of mine, I'd rather avoid mentioning any name here, but for those who'd like to read contemporary Armenian literature, I'd advise to read the three-volumed *Contemporary Armenian* (Prose, Poetry and Drama) anthologies in English (2006).

BT: *Are you actively involved in your country's political and civil life? Do you think it necessary for a writer?*

DH: If by "being actively involved in" you mean being a member of any political party or participating in any rallies or rebellions against those in authority or the overall political system in my country, my answer is "no, I am not." But I am a rebel to the bone in my way of thinking, living, working, creating, and of course, writing my books. I believe that as a writer I am to be the change, which I want to see in my country and in the world. When writing I need to tell the truth about my country and my own self as a citizen of that country. Who else, if not me, is obliged to seek out the reasons of anomalies in the socio-political, economic, educational, cultural, national and international domains of our life; to raise questions is my duty as a writer, even if I am not the one to provide answers. Raising questions in literature means tolling a bell for human beings and the whole human kind, which is as necessary as raising an alarm in case of emergency.

BT: *Which are the themes and topics of your works? Why have you taken them up?*

DH: All the themes and topics of my works wind up around one and the same thing – the human being, an ordinary human, with no heroism, no screaming patriotism, a human, who lives in no drastic situations at all, but leads a life of a citizen, sometimes cheated and desperate and failing, sometimes prevailing, hopeful and caring.

I dare say I was not the one to select themes and topics, rather they chose me, or to say more accurately – they rather chose my writing, as their shelter, as if looking for frankness, understanding and forgiveness in it. I hope I haven't caused any disappointment to my themes and topics as yet. Even if I haven't lived up to their expectations, I still don't feel guilty, as I've never promised them more than I could give – in my writing.

BT: *Have you ever written any book that can become a bestseller?*

DH: In my opinion, writing a book, which can become a bestseller, has little to do with high criteria of literature as I see them. It rather deals with a perfectly conceived business project realized with professional marketing and implementation of PR technologies, than with an artistic work of ideal form and plot and style. To make a book bestseller, one should print it in millions of copies and have a large market to sell it in. There are about 600.000 potential book-buyers in Armenia, but as 420.000 of them are poor (70% of the population), only 180.000 are able to buy books, but actually only 1800 copies of a book by a famous author could be sold in a year, however if only 1000 copies are sold, then it is to be considered a bestseller in Armenia, yet this is a very rare thing in our reality.

BT: *Which are the Armenian readers' expectations from your standpoint? Do you perceive any difference between your compatriots' expectations and those of the international community?*

DH: Of course, my compatriots' expectations from my standpoint differ from those of the international community. Due to its long history with roots in the ancient past, the Armenian literature has shaped a demanding reading tradition with strict criteria of evaluation. If from generation to generation high criteria of literature perception and estimation have been exercised by the Armenians, nowadays requirements must be at least adequately high, if not higher. So, when writing a book, I first try to meet the Armenian readers' expectations and only after that to make the international readers' interested in my works. To sound more accurate, when writing, I forget everybody and everything surrounding me, I don't think of anybody's estimation, it is only afterwards, when rereading and editing the work that I try to criticize my work from my readers' standpoint.

BT: *Which are your relationships with the literary criticism both in Armenia and in the international environment?*

DH: Literary criticism is something controversial both in Armenia and in the international environment. If written in professional conscientiousness and righteousness, it is a must for writers and literature: as highly qualified

doctors from time to time should examine people to make sure of their health conditions, likewise literary critics from time to time should examine writers' works to preclude all kinds of illnesses and contaminations in order to avoid further disaster. On the other hand, if critics are partial and professionally not ready to perceive a literary work, such criticism can be fatal for both the writer and his/her work, sometimes even for the rest of his/her literary career. As for me, several reviews of my books have been published in literary periodicals both in Armenia and abroad, a few analytical articles have been written upon some of my works, nevertheless a thorough critical acclaim is still desired.

BT: *Who are your "mentors"?*

DH: The main "mentor" of mine is life itself; the important "mentors" of mine are the people I've come across with in my life, the valuable ones are the writers who were brave enough not to be afraid of experiments and failing, like William Faulkner and James Joyce in the World literature and Hrant Matevosyan in the Armenian literature.

BT: *Which are the works of the World literature you are in dialogue with? And which are those affecting your poetics?*

DH: There is no specific work of the World Literature which I'm in dialogue with and I could single out here, but still there are masterpieces which have much impressed me as a reader, among them *The Book of Sadness* by St. Grigor Narekatsi, a great Armenian writer of the 10th century, the *Bible*, the national epic of ancient Rome *Aeneid* by Virgil, *Iliad* and *Odyssey* by Homer, the greatest ancient Greek poet, the modernist James Joyce's *Ulysses* and William Faulkner's *As I Lay Dying* (a few months ago I finished the translation of the latter into Armenian). I am an admirer of the Swedish poet Tomas Tranströmer's poetry.

As to my poetics, I try to make it free from the influence of my "favourites"; I am fond of experimenting and opening new paths on the fallows. To what degree I succeed in my attempts is left with my readers to judge.

BT: *In which way nowadays Armenian language has been changing? How has your job as a writer changed in the last decades?*

DH: The Armenian language has been changing alongside with the socio-political, economic and cultural changes my country has undergone. Every sphere of our life influences the language, bringing new connotations to words, coining new words, making dialectal words proper units of the whole word-stock, borrowing words and idioms from English, Russian, Persian and several other languages.

As to my job as a writer, it has also changed in the last decades, like everything is doomed to change in this world and perhaps in the other worlds, too. When I started writing my first stories and novelettes, I was eager to embrace the whole previous epoch of devastation, the ups and downs of the former Soviet Union, under the yoke of which my country existed for more than 70 years, peoples' mentality of those days, human tragedy when facing the changes all of a sudden, starting with Gorbachov's Perestrojka in the former Soviet Republics, the Republic of Armenia inclusive, in addition to the disastrous earthquake of the 1988's that shook a large area and killed more than 25.000 people, devastating much of the country's two northern regions.

A lot of social anomalies floated up to the surface after Armenia got its independence. Due to the mistakes of authorities, the corruption of the government and business world, the injustice people bumped into in everyday life, Armenians started emigrating from their motherland. As a writer I began to concentrate my attention on these themes and topics within the context of Europe, where intellectual emigrants preferred to continue their lives. My latest novel *Dury takum en* (2014; *A Knock at the Door*), which I started writing as a writer-in-residence in Vienna in 2011, was announced by my editor to be the first anti-emigration novel written in independent Armenia. The novel was first conceived to be on Armenia and an Armenian, who was the victim of injustice in his country, that's why he left it, becoming a refugee in Europe (I never thought of writing an anti-emigration novel), but after coming out, when it was labelled as that, then I thought it over and partially agreed to that interpretation.

BT: *What do you think of the current discussions of scholars and philosophers about the "back to Realism" concept?*

DH: Sincerely speaking, I am completely against any "ism" in literature, though I understand this is something inevitable in the vast variety of literary directions, within the context of scholars' attempt to see common features among writers, concerning the style, form and plot of their works. I guess Realism exists even in Romantics' works, let alone in Existentialism, Modernism, and Postmodernism. So, I can only add the "forward to Realism" concept to the scholarly discussions on the proposed "back to Realism" concept.

BT: *Are your works translated into any foreign languages? If yes, how did you manage to interest foreign publishers, if not, why not?*

DH: Yes, my works are fortunately translated into foreign languages. Several stories of mine are translated into 13 languages and published in anthologies and literary magazines in Romania, Croatia, Georgia, Russia, Persia, Ukraine, Egypt, Canada, and other countries. I am lucky to have a bilingual (Armenian-English) short-story collection *Top Ten Stories* (2011),

which was translated into German and published in Germany (*Telegramm an Fatima*, 2014); simultaneously it was translated into Russian and published in Russia (*Tjeljegramma fatimje*, 2014). It means I have three books translated into foreign languages, which is a good achievement for a contemporary Armenian writer living in Armenia. As a rule, my translators themselves find publishers abroad, so I hope this will happen to the French translation of my novel which is now being done in Canada, as well as to its English translation being fulfilled in Armenia, both by talented translators. My dream is to have it translated into Italian as well.

BT: *As I learnt from your talk, you travel much, participating in international writer-in-residence programs: do they give you any advantage for creating better?*

DH: Sure, they do. I happened to be in Austria (2011), Canada (2014) and Sweden (2016) participating in writer-in-residence programs. Travelling gives a writer new impressions and sensations, broadens the scope of world cognition, leads to debates with foreign writers, and provides new topics and themes for his/her forthcoming books. Nonetheless, I have to admit the relevance of a statement by William Faulkner, as an utterance of absolutely true contemplation: “I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about, and that I would never live long enough to exhaust it” (Faulkner 2007 [1956], 56). It could be true about my little Armenia as well.

BT: *Have your works ever been awarded any national or international literary prizes? If yes, for what, if not, why not?*

DH: Since I've started writing books and getting them printed (my first book was *Astghakat* (1999; *Milky Way*, a novelette), I've written 6 fiction books, out of which the novel *Astso bnaketsrats yerkrum* (2010; *In the God Inhabited Country*) was awarded a prize “The best unpublished novel of 2008” in Armenia. This year I was awarded a prize “Kantegh” (lamp, luminaire) for my achievements in literary translation, for I've translated works by William Faulkner, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme, William Saroyan, Peter Najarian, and several works by contemporary Armenian prose writers into English. I haven't got any international literary prize yet, but I hope to have it as soon as my novel *Dury takum en* (*A Knock at the Door*) is translated into English. At least, it deserves to be awarded, to my impartial and biased mind (I beg your pardon; I wouldn't like to sound arrogant, though I did).

References

- Faulkner William (2000), *Sartoris*, Armenian trans. by Diana Hambardzumyan, Yerevan, Zangak (ed. orig. *Sartoris*, 1929).
- (2007 [1956]), “The Art of Fiction”, interviewed by Jean Stein, *The Paris Review Interviews* 12. Reprinted in Philip Gourevitch, *The Paris Review Interviews*, vol. II, New York, Picador, 34-56, <<http://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>> (11/2016).
- Grigor Narekatsi (2001), *The Book of Sadness*, trans. from Armenian into English by Khachatoor Khachatoorian, Yerevan, Nairi (the first complete edition was printed in Marseille in 1773).
- Hambardzumyan Diana (1999), *Astghakat* (Milky Way, a novelette), Yerevan, Zangak.
- (2006), *The Anthology of Contemporary Armenian Prose*, Yerevan, Writers’ Union of Armenia.
- (2010), *Astso bnaketsrats yerkrum* (In the God inhabited Country), Yerevan, Zangak.
- (2011), *Top Ten Stories*, a bilingual (Armenian-English) story collection, Yerevan, Writers’ Union of Armenia. German trans. by Gayane Ginoyan, Valerie Engler (2014), *Telegramm an Fatima*, Frankfurt, Amani / HayMedia. Russian trans. by Asmik Galustyan, Gayane Markossyan, Sona Babajanyan, Araksiya Aslanyan (2014), *Tjeljegramma fatimje*, Voronezh, Voronezh publishers.
- (2014), *Dury takum en* (A Knock at the Door), Yerevan, Antares.
- Hayastani Groghneri Miut’yun, Der Hovanessian Diana, eds (2006), *Contemporary Armenian poetry*, Yerevan, Writers’ Union of Armenia.
- Hayastani Groghneri Miut’yun, Hacikyan A.J., eds (2006), *Contemporary Armenian prose*, Yerevan, Writers’ Union of Armenia.
- Hayastani Groghneri Miut’yun, Markarian H.M., eds (2006), *Contemporary Armenian Drama*, Yerevan, Writers’ Union of Armenia.
- Vonnegut Kurt (2005), *Kaptamorusy*, Armenian translation by Diana Hambardzumyan, Yerevan, Zangak (ed. orig. *Bluebeard*, 1987).

SAGGI E STUDI

Itinerari nella *Weltliteratur*

La nascita dell'autore e la resurrezione letteraria dei morti “Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen nacherzählt von Antje Seghers”

Paola Gheri

Università degli Studi di Salerno (<pgheri@unisa.it>)

Abstract

This article deals with the issue of authorship in Anna Seghers' *oeuvre*. Starting from her first short story “Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage nacherzählt von Antje Seghers”, which was published anonymously in 1924, the issue of authorship proves to be one of the most important in Seghers' poetics. The narrator of this uncanny story about death and resurrection bears the name which a few years later was to be the pseudonym adopted by Netty Reiling, i.e. Anna Seghers. By means of this literary device the future “Anna Seghers” seems to arise from her own fiction, as though the author was produced by the text itself. In other words, the question posed by Michel Foucault in his famous essay “What is an author?” can find an interesting literary refiguration in Anna Seghers' writings.

Keywords: *Anna Seghers, authorship, death, literature, narration*

1. “Chi è Seghers?”

Il primo racconto di Anna Seghers, riscoperto solo negli anni Settanta del Novecento, uscì senza la sua firma, nel 1924 sul supplemento natalizio della *Frankfurter Zeitung* col titolo “Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen nacherzählt von Antje Seghers”¹ (I morti dell'isola

¹ Il racconto si considerava perduto finché nel 1978 Jörg Bernhard Bilke e Sigrid Bock non ne riscoprivano l'esistenza (Zehl-Romero 1993, 26). Fu quindi ripubblicato sulla rivista *die horen* (32, 3, 1978, 128-131) e poco dopo sui *Blätter der Carl-Zuckmeyer-Gesellschaft* (6, 4, 1980, 223-226). Nel 1985 uscirà per la prima volta anche in volume, insieme alle *Sagen von Unirdischen* (Leggende di extraterrestri) per i tipi della Aufbau di Berlino. Attualmente il testo si trova nel seguente volume della Werkausgabe la cui pubblicazione non si è ancora conclusa:

dell'autore non meno che sulla natura del suo discorso, risponde sempre ad una coscienza letteraria inevitabilmente moderna.

Comunque, per tornare agli esordi della giovane scrittrice, ancora nel 1928, il "battesimo" non appariva del tutto compiuto. Dalle colonne del *Berliner Börsen Courier*, Hans Sahl si chiedeva "Wer ist Seghers?" (1928, 531). Firmandosi soltanto come "Seghers", l'autrice dei racconti "Aufstand der Fischer von St. Barbara" (1949; La rivolta dei pescatori di Santa Barbara) e "Grubetsch" aveva vinto in quell'anno l'ambitissimo premio Kleist. Tuttavia, una volta rivelata l'identità di colei che si nascondeva dietro quel nome, la critica non si preoccupò più di approfondirne le ragioni o la provenienza. Nel 1928 il racconto in cui Netty Reiling si battezzava come "Antje Seghers" era già stato dimenticato e quando un anno dopo, con l'occasione della ristampa di "Grubetsch" sulla *Frankfurter Zeitung* (e della recensione al romanzo *Zement* di Fjodor Gladkow che uscì sullo stesso numero), accanto a "Seghers" apparve il nome proprio "Anna", nessuno ricordava più la leggenda uscita cinque anni prima sullo stesso giornale. L'identità della narratrice olandese e del giovane talento femminile che si firmava "Anna Seghers" passò del tutto inosservata. Del resto, il distacco della scrittrice da questa prima opera non potrebbe essere stato più grande, come confermano gli errori che commette nel rievocarla nel 1970 durante un colloquio con Christa Wolf:

Dieser Name? Seghers? Ein reiner Zufall, sagt sie, wenn man sie danach fragt, denn sonst redet sie nicht davon. Ich schrieb und veröffentlichte doch schon kleine Geschichten vor dem *Aufstand der Fischer*. Darunter war eine – wie sagt man: gruselige oder grausliche Geschichte von einem holländischen Kapitän. Ich schreib sie in der Ich-Form, als ob dieser Kapitän mein Großvater war. Ich mußte ihm ja auch einen Namen geben. Auf der Suche nach einem holländischen Namen kam ich auf Seghers, das ist ein Grafiker aus der Rembrandt-Zeit; wahrscheinlich ging mir das als Lautverbindung durch den Kopf. Nun mußte ich die Geschichte ja irgendwie zeichnen, und da dachte ich mir, als Enkelin des Alten müßte ich mich auch Seghers nennen [...]. (Wolf 1985⁶ [1980], 144)

Questo nome? Seghers? Un puro caso, dice se interrogata, perché altrimenti non ne parla mai.

Prima della *Rivolta dei pescatori* avevo già scritto e pubblicato alcune brevi storie. Fra queste c'era la storia – come si dice – spaventevole o paurosa di un capitano olandese. L'avevo redatta in prima persona, come se questo capitano fosse stato mio nonno. Dovendo dargli un nome e cercandone uno olandese, mi imbattei in Seghers, un grafico dell'epoca di Rembrandt. Probabilmente questo nome mi rimase in mente per il suo suono. Quando poi si trattò di metter mano alla storia, ritenni che, in quanto nipote del vecchio, io stessa avrei dovuto chiamarmi Seghers.

Contrariamente a quello che Seghers ricorda, la narratrice non è la nipote del capitano, ma, si deduce, la discendente di un parroco di nome Jan Seghers

che, vissuto all'inizio del XVII secolo, è il protagonista della storia, la quale, inoltre, non è narrata in prima persona, ma in terza, un tratto questo che, insieme ad altri, ne conferma l'inequivocabile carattere leggendario⁴.

2. *Antje Seghers e i morti dell'isola di Djal*

Come ogni leggenda, anche quella di Seghers, si basa su un racconto noto di cui la supposta pronipote del protagonista propone la propria versione. *Nacherzählen*, in tedesco, significa infatti "ripetere, raccontare con parole proprie" una storia preesistente. Quella riferita da Antje Seghers narra l'inquietante vicenda di Jan Seghers, un parroco morto nel 1625, ma liberato dalla prigionia del sepolcro e restituito alla vita per divina concessione. Una volta riprese le proprie umane spoglie, costui si preoccupa di dare debita sepoltura ai cadaveri dei marinai che fanno naufragio sulla sua isola, l'isola di Djal. Un giorno, però, si presenta alla sua porta il capitano Morten Sise, il quale, posseduto dallo stesso desiderio di sfuggire alla morte, si è strappato alla tomba con le sue sole forze. Tuttavia, nell'intento di prendere il posto del parroco spingendolo a tradimento nella tomba che dal parroco stesso gli era stata destinata, il capitano scopre che questi è, a sua volta, un morto, uno spettro, proprio come lui, ma di lui ancora più forte e soprattutto tale per superiore volere:

So ein gewöhnlicher Christ, wie Ihr seid, Kapitän, gehört nämlich nach seinem Tod in Geduld unter die Erde, bis es unserem Herrn beliebt, zur Auferstehung zu blasen. Was aber mich anbelangt, so begnügte ich mich nicht damit, eine Hand herauszustrecken, einen Grabstein umzuwerfen oder einen Pfarrer zu erschrecken, sondern ich setzte Gott mit so wilden und zornigen Gebeten so lange zu, bis er mich auf die Fürbitte seiner sieben Engel noch einmal in meiner alten Gestalt ins Leben lassen *mußte*. Ihr müßt nämlich wissen, Kapitän – ich selber bin ein Toter! (Seghers 2014 [1924], 10)

Un cristiano qualunque come voi, capitano, una volta morto, deve restare pazientemente sotto terra, finché a nostro Signore non piacerà suonare la tromba del Giudizio. Per quanto mi riguarda, io non mi sono accontentato di cacciar fuori una mano dalla tomba, rovesciare una lapide o spaventare un parroco, ho dato invece il tormento a Dio con preghiere così selvagge, così furiose e per così tanto tempo, che alla fine, per intercessione dei suoi sette angeli, *non ha potuto non* riconsegnarmi, col mio antico semblante, alla vita. Perché dovete sapere, capitano – io stesso sono un morto!

⁴Nel dicembre del 1924 la futura Anna Seghers scrive anche un'altra leggenda, che però resterà inedita fino al 2003, quando, dopo che il figlio l'aveva ritrovata, viene pubblicata insieme al diario del 1924-1925 da Christiane Zehl-Romero. Si tratta del racconto dal titolo "Die Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen" (2003; La leggenda del pentimento del vescovo Jehan d'Aigremont di Sant'Anna a Rouen).

Con queste parole spaventose Jan Seghers rivela al capitano (e al lettore) la sua vera natura e, costringendo costui a discendere di nuovo nel sepolcro a lui destinato, conclude la strana vicenda. Mortens, da “cristiano qualunque” qual è, dovrà rassegnarsi alla morte (come del resto sottolinea il suo nome) e alla tomba, mentre il parroco continuerà a condurre la sua spettrale esistenza sull’isola di cui nessuna carta geografica registra l’esistenza e il cui nome, assonante col latino “diabolus” (Fehervary 2001, 68), rinvia alla natura infera del parroco medesimo e di tutto ciò che vi accade.

Una “leggenda”, dunque, che, nello stile della migliore *Schauerromantik*, racconta di spettri che si agitano sullo scenario sinistro di un’isola sperduta in chissà quali mari e di un cimitero pieno di tombe, dove due anime irrequiete si contendono il domino di un “regno” che non è più propriamente vita e non è più propriamente morte e del quale, grazie all’identità che si attribuisce nel titolo, partecipa a suo modo la narratrice medesima.

Ma chi è Antje Seghers, da dove viene, quando ha vissuto, da chi ha appreso la storia che a sua volta racconta? Il testo non dà nessuna informazione su di lei, che non vi compare affatto come personaggio partecipe dei fatti narrati. L’assenza di ogni indicazione temporale, tranne quella che, incisa sulla lapide, registra l’anno della nascita e della morte del parroco, impedisce di calcolare la distanza che separa il tempo della narrazione da quello di cui si racconta. Tuttavia, la suggestione creata da una storia che si dichiara *nacherzählt*, insieme alla totale indeterminatezza dei luoghi, fa percepire la distanza come grande. Un’isola dal nome sconosciuto ai geografi, il suo cimitero, la casupola del parroco aggrappata ad uno scoglio e un mare periglioso è tutto ciò che costituisce la sinistra ambientazione della vicenda. Grazie a certe caratteristiche, la posizione di Antje Seghers appare come quella di una discendente lontana, che avendo ascoltato, probabilmente nella cerchia familiare, il racconto riguardante un losco “prozio”, si preoccupa di mantenerne viva la memoria riferendolo a sua volta, come accade nella migliore tradizione orale. La continuità fra il tempo lontano dell’antenato redivivo e il presente della nipote viene creata sia dalla parentela suggerita dal medesimo cognome, sia dall’esordio del testo nel quale si afferma che ancora oggi (cioè al tempo della narrazione) i morti del cimitero di Djal, ribellandosi all’ordine divino, si agitano fino a far sobbalzare le croci e le lapidi delle loro tombe (Seghers 2014 [1924], 5). Dopo questo preambolo si entra nel racconto vero e proprio che riguarda il parroco, il capitano e il tempo remoto, appunto, in cui sono accaduti certi incredibili fatti. Di Antje, oltre al nome e alla “voce”, non si sa nulla, cosa che, vista la parentela, non la rende meno spettrale del sinistro parente.

3. Nacherzählen

Anche se è il più evidente, il nome, tuttavia, non rappresenta il solo aspetto che lega la narratrice al protagonista e alla sua scabrosa vicenda. Le passioni di Jan Seghers, si dice, sono e sono state due: i morti e la Bibbia che conosce a memoria. Entrambe ne determinano la singolare, “seconda” esistenza come ripetizione di un gesto, quello della sepoltura nel caso dei morti, quello della lettura e della preghiera nel caso della Bibbia. Presentandosi come colei che “ripete una storia con parole sue”, la narratrice si accomuna al prozio anche e soprattutto grazie a tale gesto. Come l’uno prega ripetendo parole e formule condivise dalla comunità dei credenti e garantite dall’autorità di Dio, l’altra ridice un racconto che già esiste, che, in quanto “leggenda”, è garantito dall’autorità della tradizione. Secondo la descrizione che il parroco dà della Bibbia, lo è perfino da quest’ultima:

Ich finde, daß es ein prächtiges Buch ist. Ich weiß es von A bis Z auswendig, und hätte ich nochmal zu leben, würde ich's nochmals auswendig lernen. Es ist darin von allen die Rede, von Dummen und Klugen, Starken und Schwachen, Harten und Weichen, See-leuten, und geistlichen Herren. Und was die wunderbaren Sachen anbelangt, so erlebt jeder genau so viel als er vertragen kann. (Seghers 2014 [1924], 8)

Trovo che sia un libro splendido. Lo conosco a memoria dalla A alla Z e se dovessi vivere un'altra volta, lo imparerei un'altra volta a memoria. Vi si parla di tutti, degli sciocchi e dei saggi, dei forti e dei deboli, dei duri e dei fragili, dei marinai e degli uomini di chiesa. Quanto poi alle cose straordinarie, ciascuno ne fa esperienza per quanto gli è dato di sopportarne.

Nel presentare così la Bibbia al capitano, Jan Seghers sembra quasi parlare della sua stessa storia, in particolare della rivalità col capitano, al quale è evidentemente diretta la nascosta ironia dell’ipotetica seconda vita, che il parroco di fatto già possiede. Certe oblique sovrapposizioni tendono a inserire sia il personaggio sia la narratrice in un paradigma di ripetizione verbale grazie alla quale entrambi fondano il proprio gesto sulla base di un pensiero già svolto, ottenendo proprio grazie a tale gesto, il miracoloso passaggio dalla morte alla vita che al capitano, invece, viene alla fine negato. Ripetendo a memoria la Bibbia (in particolare l’*Apocalisse*) il parroco può rinascere, anche se come spettro, mentre “Antje Seghers”, ripetendo la storia della resurrezione del prozio, nasce come autore, ovvero come voce di chi non è meno fantasma di costui.

Anche nell’*Apocalisse* è una voce quella che ordina a Giovanni di scrivere, voce che si connota come quella di colui che “giacqu[e] morto”, ma ora vive “per i secoli dei secoli” e possiede “le chiavi della Morte e dell’Ade” (*Apocalisse*, 1, 17-18). Con l’ingresso del fantasma del capitano si crea poi un ulteriore

rispecchiamento col passo che il parroco ha appena letto per la terza volta (*Apocalisse*, 3, 14), dove sta scritto: “Ecco: io sto alla porta e busso. Se uno, udendo la mia voce, mi aprirà la porta, io entrerà da lui [...]” (*Apocalisse*, 3, 20).

Di nuovo la storia si autoriflette, il testo biblico si sovrappone ai fatti narrati nel racconto, il quale, proprio grazie a questo sottinteso riferimento, sembra “realizzare” la resurrezione della carne per mezzo della parola scritta (la Bibbia) e *ripetuta* oralmente (la preghiera, la lettura del testo sacro), pur rimanendo, a sua volta, testo⁵. Probabilmente, proprio perché è escluso da questo quadro di reiterata recitazione, perché è, come gli dice il parroco, “un cristiano qualunque”, più incline alla miscredenza che alla fede, il capitano dovrà tornare nel sepolcro. Evidentemente non possiede quel credo “calomistico” (Seghers 2014 [1924], 10) che la scrittrice attribuisce al parroco e che inventa forse per sottolineare l’inclinazione mistica del suo calvinismo (“*kalomistisch*” richiama per assonanza “*kalvinistisch*”) (Bircken 2005, 235)⁶.

Nessuna seconda vita, dunque, per il capitano, ma solo, come ci dice il nome stesso, una morte definitiva e irrevocabile, mentre il parroco, che senza requie ha tormentato Dio “con preghiere [...] selvagge e [...] furiose” (“*mit [...] wilden und zornigen Gebeten*”, Seghers 2014 [1924], 10), è riuscito a ritrovare una nuova forma di esistenza. Come e più di Sise anche lui è una figura equivoca in cui si sommano aspetti demoniaci e faustiani, ma la problematica teologica e morale che si lega alla *hybris* del parroco resta in secondo piano rispetto all’intreccio allegorico che la storia stabilisce fra morte, resurrezione e racconto. Sia attraverso i nessi testuali discussi fin qui, sia attraverso quelli intertestuali che si creeranno con le future opere della scrittrice, la “seconda esistenza” di Jan Seghers, il suo legame con la parola e con la narratrice, e infine quello di entrambi con la sostanza spettrale del loro essere e fare, appare

⁵ Come osserva Sonja Hilzinger: “Questa storia fantastica, che si presenta nelle vesti di una leggenda, racconta nel testo e nel sottotesto del processo di acquisizione della vita per mezzo della parola ovvero della scrittura” (“*Diese phantastische Geschichte, die im Gewand einer Sage daherkommt, erzählt im Text und Subtext von dem Vorgang des Lebendigwerdens durch das Wort bzw. aus der Schrift heraus*”, Hilzinger 2000, 86).

⁶ Sono infatti le religioni protestanti ad aver attribuito uno straordinario potere salvifico alla parola divina e al rapporto diretto del fedele con essa per il tramite della Sacra Scrittura, senza contare la centralità che la stessa riveste nella mistica ebraica, in particolare quella di Martin Buber, che la giovane Seghers conosceva molto bene. Alcune delle sue opere sono ancora presenti nella “biblioteca” della scrittrice. Cfr. la pagina web: <http://www.anna-seghers.de/dokumente/archiv_a.pdf> (11/2016). Sull’importanza che per lei hanno rivestito le leggende di Buber si veda Zehl-Romero 2000, I, 100-101 e Bock 2008, 200-201, per “I morti dell’isola di Djal” in particolare cfr. Bircken 2005, 234. Helen Fehervary propone una diversa interpretazione del neologismo “*kalomistisch*” che, se messo in relazione col sostantivo ungherese *kaland* (avventura) o con *kalamajka* (scompiglio) e combinato poi con *misztikus* (mistico), può significare “avventura mistica”, come quella in cui il parroco ha avuto fede e di cui ha fatto effettivamente esperienza (Fehervary 2001, 77).

piuttosto come la prefigurazione allegorica di una questione che riguarda lo statuto dell'opera letteraria, dell'autore, del narratore e del suo racconto. Il gesto del parroco, che sempre e di nuovo ritrova una vita apparente per mezzo di un testo e di una parola che ripete è in definitiva lo stesso dal quale nasce l'autrice Anna Seghers, la quale "vive" come voce narrante sempre e di nuovo attraverso una parola che ripete, mentre la strana isola di Djal, dove il confine fra vita e morte cede ininterrottamente, rimanda al solo mondo dove ciò è sempre possibile, anzi, inevitabile: quello letterario. Perché la letteratura, come scrive Blanchot, "dopo aver negato le cose nella loro esistenza, le conserva nel loro essere: opera affinché le cose abbiano un senso, e la negazione che è la morte al lavoro, è anche l'assunzione del senso" (trad. it. di Patrizi, Urso 1983, 41; "après avoir nié les choses dans leur existence, elle les conserve dans leur être: elle fait que les choses ont un sens, et la négation qui est la mort au travail est aussi l'avènement du sens", Blanchot 1949 [1947], 326).

4. *"In quanto nipote del vecchio, io stessa avrei dovuto chiamarmi Seghers..."*
Hercules Seghers, Anna Seghers e la "funzione autore"

Anche per Anna Seghers, dunque, si verifica il passaggio da un mondo a un altro per il tramite della parola. L'autore entra nella storia "reale" nascendo dalla finzione, dal racconto di una figura che del racconto partecipa in quanto il suo nome la segnala come discendente del personaggio principale, che però è uno spettro. Questi, inoltre, rinvia a sua volta fuori dal testo, verso la realtà di una persona storicamente esistita. Si tratta di Hercules Seghers (1590-1638 ca.), un pittore e grafico del Seicento olandese del quale l'allora Netty Reiling era probabilmente venuta a conoscenza durante gli studi presso l'università di Heidelberg o ancora prima, sia attraverso il commercio d'arte del padre⁷, sia attraverso le frequenti visite del Rijksmuseum di Amsterdam durante le vacanze estive che da bambina trascorrevano in Olanda con la famiglia. A Heidelberg, come si sa, Netty, insieme a filosofia, storia e sinologia, studiava anche storia dell'arte, disciplina nella quale si laurea nel novembre del 1924 (un mese prima della pubblicazione della "leggenda") con una tesi intitolata *Jude und Judentum im Werke Rembrandts* (2008; L'ebreo e l'ebraismo nell'opera di Rembrandt) che scrive sotto la supervisione di Carl Neumann, esperto dell'arte di Rembrandt e docente presso quella università. E' più che probabile che, con l'occasione della tesi, la giovane studentessa abbia approfondito lo studio di quel Seghers che di Rembrandt fu contemporaneo e che in quegli anni era oggetto di studio di un altro giovane docente dell'Università di Heidelberg

⁷ Il padre di Netty, Isidor Reiling, possedeva un negozio d'arte e di antiquariato a Mainz e i pittori fiamminghi, secondo quanto ha affermato la figlia, erano la sua passione (cfr. Zehl-Romero 2000, I, 119).

di nome Wilhelm Fraenger e del quale nel 1922 era uscita la monografia *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch* (Le incisioni di Hercules Seghers. Un saggio fisiognomico). Sebbene la scrittrice, sempre preoccupata di mascherare la propria identità poetica e autoriale, abbia negato di avere mai avuto rapporti con Fraenger (Ross, Hassauer-Ross 1977, 152), contributi più e meno recenti mostrano come molto probabile il contrario (Zuckmeyer 1975; Albrecht 2005 [1975]; Zehl-Romero 2000, I, 118-120), insistendo sull'importanza che lo studio di Fraenger avrebbe rivestito nella concezione della storia dell'isola di Djal e del personaggio del parroco in particolare (Weber 2006). Della relazione che legava il suo nome d'arte a Hercules Seghers la scrittrice ha fatto cenno per la prima volta nel citato colloquio con Christa Wolf, per tornarvi poi in termini simili in un'intervista del 1976⁸. Tuttavia le esigue e tardive dichiarazioni che ha rilasciato non rappresentano dei contributi particolarmente illuminanti in merito a una questione che, di fatto, Anna Seghers ha sempre preferito occultare, affidando piuttosto ai suoi testi le "risposte" migliori.

Di questo pittore si conosce pochissimo, quasi nessuna delle sue opere è firmata e datata, la sua vita stessa, avvolta com'è nell'ignoto, ha assunto tratti leggendari (Pfister 1921, 5-6; Frank 1984, 104). Incerta è perfino la grafia del nome: molti, compreso egli stesso, lo scrivono come "Segers"⁹, altri, compreso Fraenger, preferiscono "Seghers", qualcuno scrive "Hercules", qualcun altro "Herkules". L'occultamento dell'identità dell'autore sembra così prendere le mosse dalla figura più antica coinvolta nel complicato gioco che Reiling/Seghers mette in scena col suo testo. L'animo notturno e tormentato del pittore olandese, sul quale insiste Fraenger, vedendone riflessa l'inquietudine nei suoi paesaggi, richiama poi a sua volta sia la figura demoniaca del parroco sia l'ambiente infero e desolato di Djal¹⁰.

⁸ "Con, Seghers è andata così: quando ero giovane, forse all'inizio degli anni Venti, ho scritto in prima persona una specie di fiaba che si svolgeva in Olanda. Lì compariva un antenato di nome Seghers e, siccome ero la pronipote, pensai di dovermi chiamare Seghers. Il nome probabilmente l'ho incontrato quando studiavo storia dell'arte e sinologia a Heidelberg. A quell'epoca vidi delle incisioni dell'olandese Seghers" ("Mit Seghers war das so: Ich schreib als junge Person, vielleicht Anfang der zwanziger Jahre, eine in Ich-Form gehaltene Art Märchen-Geschichte, die in Holland gespielt hat. Da kam ein Großvater vor, der hieß Seghers, und ich glaubte, als seine Enkelin müßte ich Seghers heißen. Auf den Namen kam ich wahrscheinlich, als ich in Heidelberg Kunstgeschichte und Sinologie studierte. Da sah ich Graphiken des Holländer Seghers", Seghers 1979, 199).

⁹ "Dai documenti e dalle forme apposte sui quadri risulta che l'artista si scriveva sempre 'Segers'" ("Aus den Dokumenten und Signaturen auf Gemälden geht hervor, daß der Künstler sich stets 'Segers' schrieb", Frank 1984, 110).

¹⁰ Non è forse ozioso osservare che per descrivere la personalità del pittore o commentarne le opere che gli valgono per ricostruirla, Fraenger ricorre spesso a citazioni bibliche.



1 - Hercules Seghers, *River Valley* (c. 1626 – c. 1630), olio su tavola. Rijksmuseum, Amsterdam, <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5451>>

Tra tutte le opere di sicura attribuzione (una quindicina di dipinti e cinquanta incisioni) sono in effetti molte quelle che potrebbero avere influenzato l'immagine dell'isola creata da Netty Reiling. Le vaste vallate o gli aridi mondi rocciosi di Hercules Seghers non ospitano mai più di un rudere o di una casupola quasi invisibile, qualche volta appaiono, non meno minuscole, una o due figure umane sovrastate, quasi inghiottite da una natura possente sulla quale incombe una luce fredda e sinistra¹¹. *River Valley* (Immagine 1), ad esempio, uno dei pochi dipinti firmati dall'autore, ricorda particolarmente da vicino lo sfondo evocato nella leggenda di Anna/Antje Seghers, così come ad essa appaiono legate ancora più direttamente le incisioni *Ship in Rough Water* (Immagine 2) dove campeggia una nave

¹¹ Quello che scrive Fraenger dell'incisione *Die große Kirchenruine* si può forse estendere a tutti i paesaggi fantastici di Seghers: "Perché l'estraneo nel senso vero e proprio della parola, ciò che ha perduto la familiarità e la sua forma consueta è quanto aleggia fino a noi da questo campo di macerie di una vita che fu" ("Denn das Unheimliche im eigentlichen Sinn des Wortes, das ohne Heim Gewordene und fremdartig Entstellte wittert aus diesem Trümmerfeld einstigen Lebens uns entgegen", Fraenger 1984, 29). Considerato già da Fraenger un genio incompreso dalla sua epoca, un vero e proprio precursore dell'arte moderna, Hercules Seghers pochi anni fa è stato al centro dell'attenzione del regista Werner Herzog, il quale, non solo ha apertamente dichiarato di avere un grande debito nei confronti di questo "precursore dell'arte moderna" (Herzog), ma nel 2012 ha presentato alla biennale del Whitney Museum di New York (Whitney Biennial) un'installazione, *Hearsay of the soul*, a lui intitolata. Sulle pareti di una stanza vengono proiettate alcune incisioni di Hercules Seghers accompagnate dalla musica del violoncellista e compositore Ernst Reijseger. Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=44w9EhRPoXA>> (11/2016). Il Rijksmuseum di Amsterdam, che a Hercules Seghers dedica la prima completa retrospettiva (7 ottobre 2016 - 8 gennaio 2017), sulla homepage della mostra lo presenta come "uno degli artisti più misteriosi e sperimentali dell'epoca d'oro olandese": <<https://www.rijksmuseum.nl/en/hercules-segers>> (11/2016).

sbattuta tra le onde minacciose di un cupo mare in tempesta e *Der Seesturm* (Immagine 3), dove nel mare nero che quasi occupa l'intero quadro la barca, impercettibile, quasi si confonde con le onde¹².



2 - Hercules Seghers, *Ship in Rough Water* (c. 1615 – c. 1630), incisione, Rijksmuseum, Amsterdam
<<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.37300>>



3 - Hercules Seghers, *Der Seesturm* (I metà del XVII secolo), incisione, © Albertina, Wien, Repro16-00719, <www.albertina.at>

¹²Questa immagine si trova riprodotta come tavola n. 9 anche nello studio di Kurt Pfister (Pfister 1921, Tav. 9).

Anche se non è possibile documentare con certezza e precisione quali siano state le fonti, iconografiche e non, della storia scritta dalla giovane Netty, le diverse connessioni che sussistono tra le opere di Hercules Seghers e la sua figura da un lato e la “Leggenda” dall’altro intrecciano, attraverso il parroco e la narratrice, sia il passato (Hercules Seghers) che il futuro storico (Anna Seghers) alla finzione del testo. Come sottolinea Bernhard Greiner, che alla questione autoriale in Anna Seghers ha dedicato vari saggi, “il nome, il significante ‘Anna Seghers’ non conduce ad una persona, bensì a un testo che di nient’altro tratta che del ribaltamento del comune rapporto fra esistenza reale [...] e testo [...]. L’autorialità ‘Anna Seghers’ nasce dal testo *I morti dell’isola di Djal*” (“Der Name, der Signifikant, ‘Anna Seghers’, führt nicht auf eine Person, sondern auf einen Text, der zu allem hin von nichts anderem als dem Umkehren des gewohnten Verhältnisses von wirklichem Dasein [...] und Text [...] handelt [...]. Die Autorschaft ‘Anna Seghers’ entsteht aus dem Text *Die Toten auf der Insel Djal*”, Greiner 1983, 131-132) e, come insegna Foucault, si realizza e si esibisce in pieno come una sua funzione. Specialmente quando si nasconde dietro a uno pseudonimo, l’autore, secondo Foucault, non corrisponde né alla persona reale, né al narratore, che ne costituisce piuttosto l’*alter ego*, né tantomeno a un personaggio della storia. Costui, ovvero la funzione che tale parola definisce, è piuttosto un gesto localizzabile esattamente nel punto di rottura (o di contatto) tra queste varie dimensioni (Foucault 1971, 9-14; Barthes 1988, 51-56). In altre parole si potrebbe dire che la funzione-autore occupa lo spazio fra due mondi, quello della storia (o dell’anagrafe civile) da un lato e quello immaginario del narratore, dei personaggi, della trama verbale del racconto dall’altro. Quasi come un fantasma, l’autore opera in un *interregno*, immaginario e reale a un tempo, reso possibile dalle parole. Per Roland Barthes, che non a caso ne teorizza la *morte*, l’autore è un “soggetto [...] vuoto al di fuori dell’enunciazione stessa che lo definisce” (trad. it. di B. Bellotto 1988, 53; “sujet [...] vide en dehors de l’énonciation même qui le définit”, Barthes 1968, 63-64). Questa zona di confine, la sola dove l’autore può sussistere per quanto umbratile e immateriale esso sia, non è poi così diversa, allegoricamente parlando, dalla strana isola Djal e dai suoi morti-non-morti. Anche Antje, la narratrice, è, in definitiva, un soggetto spettrale, una figura che esiste solo come voce che ripete un’antica storia inquietante.

Nella sua brevità, questa piccola *Gruselgeschichte* di un’esordiente che Bernhard Greiner in più di un saggio ha definito un “Grundtext” (Greiner 1983, 132-133; 1986, 48; 2003, 168), prefigura aspetti essenziali della futura poetica di Anna Seghers, la quale, affidandole la fondazione della propria “autorialità”, di quest’ultima sottolinea allegoricamente tutta la natura fantasmatica e sostanzialmente discorsiva. Come spiega ancora Greiner, richiamando Foucault:

Der Text gestaltet die Regeln, nach denen der Diskurs Autorschaft „Anna Seghers“ sich vollzieht, d.h. nach denen die Zuschreibung zwischen Autor und Text erfolgt, ebenso die zwischen Text als Ordnung von Zeichen und Leben als historischer Wirklichkeit einschließend die der Leser. So ist er ein diskursbe gründender Text. (Greiner 1988, 78)

Il testo pone le regole secondo le quali si realizza il discorso dell'autorialità "Anna Seghers", cioè secondo le quali ha luogo la relazione fra autore e testo, così come quella fra il testo in quanto ordine di segni e la vita in quanto realtà storica, compresa quella dei lettori. Pertanto si tratta di un testo fondativo del discorso.

Discendendo da un uomo che ha varcato il confine fra la vita e la morte assumendo una diversa, fantomatica forma di vita, l'autore si connota nel segno di questa forma.

Nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Italo Calvino, scrittore affascinato come e più di Anna Seghers dalla complessa natura del discorso letterario, parlerà dell'"autore" in termini del tutto simili a quelli usati da Barthes o da Foucault e ancora prima sottintesi dal racconto della scrittrice di Mainz:

Gli autori veri restano quelli che per lui [l'editore] erano solo un nome sulla copertina, una parola che faceva tutt'uno col titolo, autori che avevano la stessa realtà dei loro personaggi e dei luoghi nominati nei libri, che esistevano e non esistevano allo stesso tempo, come quei personaggi e quei paesi. L'autore era un punto invisibile da cui venivano i libri, un vuoto percorso da fantasmi [...]. (Calvino 1994 [1979], 117)

Nel 1944, a distanza di vent'anni dal breve racconto, l'anonimo "Ich Erzähler" del romanzo *Transit* (*Transito*, 1954), dirà di sentirsi proprio così, "assolutamente vuoto" ("ganz leer", Seghers 2001 [1947], 148), come se fosse fatto della stessa "materia volatile"¹³ delle storie dello scrittore morto suicida del quale ha trovato un manoscritto e dal quale, per una serie di vicissitudini legate alle sue relazioni con i profughi e al rilascio di un visto di transito, ha preso in prestito l'identità. Quando, proprio a causa di quella identità che non è la sua, costui si vede negare dal console spagnolo il visto di transito, supponendo che tale diniego sia la conseguenza delle cose scritte dal morto, riflette sulla potenza conferita a quel nome dalle storie alle quali si lega e si è legato per sempre:

¹³ "Di questa stoffa era fatto dunque l'incanto del morto! O non ero io piuttosto fatto di questa materia volatile?" (Seghers 1985, 48, con una lieve modifica; "Aus diesem Stoff war also der Zauber des Toten gemacht! Vielleicht aber war das auch nur ich, der aus diesem Stoff gemacht war, der sich verflüchtigte", Seghers 2001 [1947], 49).

Er ist also doch nicht nur Staub, dachte ich, nicht nur Asche, nicht nur eine schwache Erinnerung an eine vertrackte Geschichte, die ich kaum wieder erzählen könnte, wie jene Geschichten in der Dämmerung, die man mir in alten Zeiten erzählt hat, als ich noch nicht ganz schlief, aber auch nicht mehr ganz wach war. Es bleibt noch etwas zurück, das genug lebt, das genug gefürchtet wird, damit man die Grenzen vor ihm sperrt, damit man ihm Länder verschließt [...] Ich stellte mir einen gespenstigen Durchzug vor: in der Nacht, durch das Land, das er nie im Leben betreten hatte. Und wo er durchfährt, regen sich Schatten in den Äckern, in den Dörfern, in dem Pflaster nie gesehener Straßen. Schlecht verscharrte Tote, die sich ein wenig bei seiner Durchfahrt regen, weil er wenigstens so viel für sie tat. (Seghers 2001 [1947], 210-211)

Dunque Weidel [lo scrittore] non è soltanto un po' di polvere, pensavo, un po' di cenere, il pallido ricordo di una storia complicata che potrei appena raccontare ancora, come quelle storie che in altri tempi mi venivano raccontate al crepuscolo, nel primo dormiveglia. Qualcosa di lui resiste, egli è abbastanza vivo, abbastanza temuto, tanto che frontiere e paesi gli si chiudono davanti [...] M'immaginai un viaggio spettrale: di notte, attraverso il paese [la Spagna] che egli non aveva mai conosciuto da vivo. Lo vedevo nella mia fantasia:¹⁴ dove egli passa, delle ombre si agitano: nei campi, nei villaggi, sul selciato di strade sconosciute; morti mal seppelliti si agitano al suo passaggio, perché lui almeno ha fatto qualcosa per loro. (Seghers 1985, 170)

La vicenda di *Transit*, con tutta la verità storica delle difficili condizioni dei profughi tedeschi che denuncia, dice molto di più e molto altro. Dice soprattutto dell'assenza (lo scrittore suicida) grazie alla quale essa esiste nel momento in cui un narratore senza nome decide di continuare la storia che il defunto ha lasciato in sospeso. Come Djal e i suoi morti irrequieti, anche il mondo letterario dell'autore, i suoi personaggi, i luoghi che immagina, non sono meno spettrali dell'autore stesso. Oltre alla classica celebrazione della capacità dell'opera letteraria di sopravvivere al suo creatore, il brano, con l'immagine dello spettro e delle ombre agitate, riferito da un narratore che non ha nome, che ha preso in prestito quello di un autore morto e che percepisce se stesso come "vuoto" ed evanescente, ripropone, nella scrittura più sofisticata di una Seghers matura, la costellazione allegorica della leggenda giovanile. L'inconsistente presenza dell'autore (che diventa poi anche quella del narratore che ne prende il posto) è segnalata e sottolineata anche qui attraverso una declinazione allegorica della morte e della resurrezione. Di nuovo uno scrittore fantasma e le ombre di "morti mal seppelliti", di nuovo un testo che, per tornare alla leggenda del parroco di Djal, intreccia le figure dell'autore, del narratore e del personaggio nel segno della "morte" e di una resurrezione che solo la letteratura rende possibile. La biblica resurrezione dei morti in Anna Seghers si fa inequivocabile allegoria del fatto letterario.

¹⁴ Il traduttore pone qui una particolare enfasi sulla forza tutta immaginativa del fatto narrato aggiungendo addirittura la frase "Lo vedevo nella mia fantasia", assente dal testo originale.

5. *Il racconto e la morte*

Maurice Blanchot, che ha sempre considerato l'opera (e l'immagine) letteraria come un qualcosa che oscilla fra la morte e la vita, proponeva di chiamare la voce narrativa "(fantasiosamente) spettrale, fantomatica. Non che venga dall'oltretomba, né che rappresenti [...] un'assenza essenziale" (trad. it. di Ferrara 1983, 140; "[par fantaisie] spectrale, fantomatique. Non pas qu'elle vienne d'autre-tombe, ni même [...] qu'elle représenterait [...] quelque absence essentielle", Blanchot 1969 [1964], 566)¹⁵, spiegava, ma l'impossibilità di incarnarsi una volta per tutte in una persona, di esistere nella vita reale e nella storia, la costituisce sempre come negativa della "sostanza di ciò che rappresenta" (trad. it. ivi, 17; "substance de ce qu'elle représente", ivi, 301) e quindi come, metaforicamente, spettrale. L'opera di Anna Seghers, a partire dalla "Leggenda" in questione è, non a caso, popolata di morti che ritornano: in una forma o nell'altra, i suoi *revenants* transitano attraverso un regno sospeso tra la materialità opaca e pesante della vita e la totale assenza della morte, un mondo intermedio i cui confini sono sempre quelli segnati dal racconto (si vedano *Die Gefährten* [I compagni]; "Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok", 1938 [Le leggende più belle del bandito Woynok]; *Transit*, "Der Ausflug der toten Mädchen" (1946; "La gita delle ragazze morte", 2010). Luogo comune dell'epica e della leggenda, il ritorno dei morti acquista nei testi di Seghers una specie di valore aggiunto e si fa anche allegoria del raccontare. Il bandito Woynok, ad esempio, alla fine della strana leggenda di cui è protagonista, una volta morto per mano di contadini inferociti, torna come spettro all'accampamento degli altri banditi riuniti attorno al fuoco (situazione, per altro, prototipica del narrare), perché solo in questa forma può consacrare se stesso al racconto di cui è il predestinato oggetto e garantire così la continuazione illimitata delle leggende (*Sagen*) che lo riguardano:

„Obwohl du nur ganz kurze Zeit mit uns gelebt hast, obwohl diese Zeit bei uns kein besonders gutes Andenken hinterließ, haben wir dich doch heute beklagt, als ob du dein ganzes Leben unzertrennbar mit uns verbracht hättest. Hör mal, Woynok: Woynok ist hinter dem Schwesternberg von den Bauern mit Stöcken erschlagen worden. Nie hat es noch einen solchen Räuber gegeben, nie wird es mehr einen solchen geben“ (Seghers 2011 [1938], 44-45)

“Anche se hai vissuto per pochissimo tempo con noi, anche se questo tempo presso di noi non ha lasciato un ricordo particolarmente buono, oggi ti abbiamo compianto, come se avessi trascorso tutta la vita insieme a noi. Ascolta Woynok: Woynok è stato massacrato a bastonate dai contadini dietro al 'monte delle sorelle'. Non c'è mai stato e mai più ci sarà un simile bandito”.

¹⁵ Cfr. anche Blanchot 1983 [1949], 9-47.

Con queste parole rivolte allo spettro, il capo della banda sancisce la morte dell'individuo per assicurare la sopravvivenza del leggendario bandito nelle "molte storie e canzoni" (Seghers 2011 [1938], 37) che circoleranno su di lui, una delle quali è proprio quella che stiamo leggendo. Come si vede, il *nome de guerre* e il mondo letterario di questa scrittrice sono e rimangono fedeli in ogni senso alla figura e all'universo isolato e spettrale dell'antico parroco:

Die nachfolgenden Texte schreiben die in dieser Erzählung ["Die Toten auf der Insel Djal"] gesetzte Struktur in immer neuen Varianten aus, so ist dieser Text nicht nur Ursprungstext des Autorennamens, sondern diskursbegründend für die Autorschaft "Anna Seghers". (Greiner 2003, 168)

I testi successivi [a "Die Toten auf der Insel Djal"] continueranno a scrivere la struttura creata in questo racconto in sempre nuove varianti, perciò questo testo non è soltanto il testo d'origine del nome dell'autore, ma anche quello che fonda il discorso dell'autorialità "Anna Seghers".

Una variante particolarmente significativa di questo discorso è rappresentata dal racconto, scritto a poca distanza da *Transit*, "Der Ausflug der toten Mädchen", dove non solo, come nella storia dei morti di Djal, il confine tra la morte e la vita viene, a partire dal suo stesso titolo, superato, ma quell'"Anna Seghers" nata dal testo della leggenda giovanile si ripropone qui sia come narratore in prima persona, sia come personaggio della storia, il quale, da un certo punto in poi, si chiama "Netty". La donna che narra prende immediatamente le mosse dalla realtà biografica di colei che, ormai scrittrice affermata col nome di Anna Seghers, nel 1943 (anno in cui è stato scritto il racconto e al quale il racconto si riferisce), essendo riuscita a sfuggire alla persecuzione nazista, si trovava esule in Messico. Qui, poi, in un giorno assolato, colta da nostalgia per la patria lontana, rievoca la gita sul Reno con le compagne di scuola che, ormai tutte morte, rivivono nella memoria di lei che è l'unica sopravvissuta. Recuperando il nome di battesimo della scrittrice, colei che narra, parla e osserva i fatti dalla prospettiva della "Netty" bambina durante una gita sul Reno con le compagne di scuola. "Der Ausflug der toten Mädchen" è la sola opera a carattere apertamente autobiografico che Seghers abbia scritto, ma non per questo l'identità della narratrice appare meno complessa di quella dell'"Antje Seghers" della leggenda giovanile. Quando la *Ich-Erzählerin* varca un simbolico portale, qualcuno, all'improvviso, la chiama col nome "Netty! [...] l'antico nome di un tempo" ("Netty! [...] jene[m] alten frühen Namen", Seghers 2011, 123). A questo punto costei, abbandonata l'attualità della cornice messicana, ritrova il tempo e il paesaggio renano dell'infanzia. Tuttavia il punto di vista della bambina che attualizza il passato remoto si intreccia a quello dell'adulta, alla memoria di colei che ha conosciuto la prima guerra mondiale, lo scoppio della seconda, il Nazionalsocialismo e ciò che esso ha

fatto della madre (che, rievocata nel racconto, all'epoca era già morta nel campo di concentramento di Auschwitz) e delle compagne perdute. Entrambe le dimensioni si intersecano poi a loro volta con quella di colei che scrive e si firma "Anna Seghers", non più "Netty", ma una scrittrice matura la quale, proprio perché tale, interviene liberamente sui dati di realtà con un sapere superiore e assoluto. Chi narra, allora, la storia? In questo testo "l'io narrante si trasforma continuamente: quanto più si avvicina lo sguardo, tanto meno si riesce ad afferrarlo" ("Das erzählende Ich wandelt sich immer von neuem: je genauer man hinschaut, desto weniger ist es zu fassen", Cohen 1987, 189).

Dietro a tale soggettività polimorfa del narratore esiste poi, come si diceva, altrettanto imprevedibile e fantomatica, quella dell'autore: Anna Seghers, pronipote del parroco Jan, ma anche metamorfosi di chi all'anagrafe è registrata come Netty Radvany, nata Reiling. Sebbene "Der Ausflug" rovesci in un certo senso l'iter genealogico rispetto al racconto giovanile (lì l'autore "Seghers" nasceva dal racconto, qui "Seghers" torna col racconto alla "realtà" biografica e storica di Netty), il risultato non cambia. Il nome "Netty" appartiene al mondo perduto dell'infanzia, ma anche alla finzione che sola può rievocarlo e richiamare i morti a quella umbratile vita che dona loro la parola letteraria. Con tutti i suoi riferimenti storici e autobiografici, anche questo è un racconto dal regno dei morti¹⁶, non meno fiabesco e leggendario di quello dell'isola di Djal¹⁷, così come il suo autore non è meno fantomatico *revenant* di quanto lo siano il parroco e la sua discendente. "Non appena un fatto è *raccontato*, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale [...] la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte" (trad. it. di Bellotto 1988 [1968], 51; "dès qu' un fait est raconté à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, [...] la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort", Barthes 1984 [1968], 61), scrive Barthes, eppure, come precisa l'allegoria poetica di Anna Seghers, risorge continuamente e vive come ombra fra le ombre grazie a una parola che sempre, necessariamente, lo precede e che costui o costei, per una selvaggia, incontenibile passione, ripete a suo modo.

¹⁶ "Si tratta di una 'discesa agli inferi', della rappresentazione di una catabasi" ("Es handelt sich um einen 'Abstieg in den Hades', die Darstellung einer Katabasis"), scrive Frithjof Trapp (1995, 67), sottolineando con puntuale precisione tutti i numerosi motivi che nella cornice del racconto.

¹⁷ Sulle numerose allusioni a luoghi e motivi della fiaba, della leggenda e del mito classico (Schlossbauer 1994 e Trapp 1995).

6. Appendice

Die Toten auf der Insel Djal
Eine Sage aus dem Holländischen, na-
cherzählt von Antje Seghers¹⁸

Die Toten auf dem Friedhof von Djal sind ein sonderbares Volk. Manchmal zuckt es in ihren Gebeinen so heftig, daß die hölzernen Kreuze und Grabsteine zu hüpfen anfangen.

Besonders im Frühjahr und Herbst, wenn das Pfeifen und Heulen in der Früh losgeht, können sie gar nicht mehr an sich halten. Das kommt daher, daß es lauter Seeleute waren, die auf allen Wassern herumfuhren, bis sie an den Klippen von Djal scheiterten. Und nun still liegen und zuhören, wie hinter der Kirchhofsmauer das Meer dröhnt und zischt, das ist selbst für einen Toten zu viel.

Manchmal, wenn sie sich gar nicht beruhigen wollten, ging der Pfarrer von Djal an der Spitze seiner Gemeinde um den Friedhof singend herum und ließ so im Regen und Wind einen Kreis von Psalmen – denn Weihwasser und heilige Mittel verachtet sein reformiertes Herz – beruhigend rund um die unruhige Stätte legen.

Zuweilen schritt er auch selbst zwischen den Gräbern hindurch, und wenn es dann rechts und links von ihm zuckte, stampfte er auf den Boden und brüllte: „Ruhe da drunten.“ Und die Leiber kuschten sich vor seiner Stimme. Ein sonderbarer Kerl, dieser Pfarrer. Er hätte der Leibhaftige sein können, wenn er nicht gerade der Pfarrer von Djal gewesen wäre. Seine Seele mußte ganz zerwühlt und durchlöchert sein von all den Beichten, die er schon angehört hatte. Den furchtbaren, schäumenden, nach Leben und Tod riechenden Beichten der krepierenden Schiffer von fünf Kontinenten.

I morti dell'isola Djal
Una leggenda olandese raccontata da Antje Seghers

I morti del cimitero di Djal sono una strana popolazione. Qualche volta i fremiti dei loro scheletri sono così violenti che lapidi e croci iniziano a sobbalzare.

Specialmente in primavera e in autunno, quando all'alba si leva il sibilo e il mugghiare delle onde, non riescono a darsi pace. Del resto sono stati tutti dei marinai, abituati a solcare i sette mari prima di fare naufragio sulle scogliere di Djal. E adesso, doversene stare lì, sdraiati e muti, ad ascoltare il rombo sibilante del mare di là dal muro del cimitero è troppo, perfino per chi è morto.

Certe volte, quando non si volevano calmare in nessun modo, il parroco di Djal, alla testa dei suoi parrocchiani, andava su e giù cantando per il cimitero, fra il vento e la pioggia, e per placarli – poiché il suo cuore riformato detestava l'acqua consacrata e tutto il sacro armamentario – sciorinava in quel luogo irrequieto una sequela di salmi. Ogni tanto se ne andava anche da solo fra le tombe e, se mai vedeva qua e là fremere qualcosa, pestava i piedi per terra e gridava: “Silenzio laggiù.” E dinanzi alla sua voce i corpi si ritiravano. Un tipo strano questo parroco. Avrebbe potuto essere il demonio, se non fosse stato per l'appunto il parroco di Djal. La sua anima doveva essere un vero guazzabuglio, infiacchita da tutte le confessioni che aveva ascoltato. Le confessioni terribili, rabbiose, che avevano il sapore della vita e della morte dei marinai agonizzanti di cinque continenti.

¹⁸ Per i dati della fonte si veda *infra*, p. 1, n. 1.

Das Haus, in dem er wohnte, glich, geklebt an eine Klippe, mehr einer Fischerhütte als einer Pfarre. Jetzt war er bald fünfzig Jahre alt, seine Augen glühten, seine Lippen waren aufgeworfen, sein Schädel wuchs noch von Jahr zu Jahr, und sein Talar roch nach Salzwasser. So einer brauchte keine Kinder und Geschwister, kein Weib und keine Liebschaft. Für so einen gab es auf Djal wildere, großartigere Wollust, brausendere Leidenschaften. Wenn das Wasser kochte und der Sturm einen Hagelschauer scheiternder Schiffe gegen das Ufer trieb und die Felsen von Djal zerfetzte wie ein Seidengewebe, dann ruderte der Pfarrer sich selbst über die Bucht voll Gischtwirbel, um einem Sterbenden drüben auf der anderen Seite sein letztes Wort mitzugeben.

Aber seine besondere Leidenschaft galt den Toten. War draußen an der Landbank oder zwischen den westlichen Riffen ein Schiff aufgelaufen und mit Mann und Maus, wie man sagt, untergegangen, so ruderte der Pfarrer – noch hatte sich der Wind nicht gelegt, noch hatten die Wellen die bösligste Zickzackbrandung der Springflut – mit seinen Leuten an das Wrack heran, um soviel Leichen wie möglich zu bergen.

In einer irrsinnigen Nacht war der holländische Schoner „Daniel Averkamp“ im Angesicht der Insel gescheitert. Als die Fischer am nächsten Tage mit ihrem Pfarrer ihre Schuldigkeit getan hatten und schon auf dem Heimweg waren, entdeckten sie in einer Felsgrube, wo das Wasser ein bißchen seichter und stiller stand, an seiner langen silbernen Halskette hängen geblieben, einen mageren Toten, und der Pfarrer versteifte sich darauf, ebendiesen noch mitzunehmen. Aber der dünne lange Tote war Morten Sise, der Kapitän selber, und da er zeit seines Lebens ein sonderbarer Kauz gewesen war, wollte er auch jetzt im Meere bleiben, wo es ihm immer am besten gefallen hatte, und wie sehr man auch mit Stangen und Widerhaken an ihm zerrte, er gab nicht nach.

La casa nella quale viveva, aggrappata ad uno scoglio, assomigliava di più a una capanna di pescatori che a una canonica. Avrebbe compiuto presto cinquant'anni, aveva occhi ardenti e labbra pronunciate, il cranio gli cresceva di anno in anno e il suo talare odorava di acqua marina. Un tipo del genere non aveva bisogno di figli o di fratelli, di femmine o di relazioni amorose. Per un tipo del genere a Djal esistevano un piacere più indomito e raro, delle passioni più eccitanti. Quando l'acqua ribolliva e la tempesta rovesciava a riva una gragnola di navi naufragate, squarciando gli scogli come fossero stati di seta, il parroco remava fin oltre la baia piena di spruzzi e mulinelli per portare la sua ultima parola a chi stava morendo laggiù.

Ma la sua particolare passione era rivolta ai morti. Se fuori, presso i banchi vicini alla costa, o a occidente, tra le scogliere, si era incagliata ed era affondata una nave con tutto quanto l'equipaggio, il parroco remava – anche se il vento continuava a soffiare e le onde erano ancora i malevoli frangenti della marea – insieme ai suoi verso il relitto per trarre a riva quanti più cadaveri possibile.

In una folle notte la goletta olandese „Daniel Averkamp“ era affondata di fronte all'isola. Il giorno successivo, dopo che avevano fatto il loro dovere e si trovavano già sulla via di casa, i pescatori insieme al loro parroco scoprirono in una grotta tra gli scogli, dove l'acqua era un po' più bassa e più calma, appeso alla sua lunga catena d'argento, il corpo magro di un morto. Il parroco si ostinò a recuperare anche quello.

Il corpo lungo e asciutto del morto, però, apparteneva a Morten Sise, il capitano in persona, che, essendo stato in vita un tipo strano, perfino adesso intendeva restare in mare, dove si era sempre trovato meglio che in qualsiasi altro posto. Così, per quanto si lavorasse di pertica e ardiglione, costui non cedeva.

Da das Bootchen, mit jeder Welle hochgehoben, gegen die Steine krachte, fingen die Schiffer zu brummen an. Der Pfarrer aber war der Ansicht, daß ein Geist, auch wenn er tot ist, nicht mit Fisch und allerhand Aas zwischen Algen und Korallen herumlungern darf, sondern unter die Erde gehört und ein Kreuz obendrauf, und er machte noch im letzten Augenblick eine Erfindung, eine Art Drahtschlinge, mit deren Hilfe der Kapitän schließlich ins Boot gezogen wurde. Und kurz darauf hat er schon einen Stein mit Inschrift wie auf dem Kirchhof von Dordrecht.

Es zeigte sich aber bald, daß der neue Bewohner von Djal eine ungebärdige Seele war. Eines Abends kam der Totengräber, der seine Hütte in einer Friedhofsecke hatte, in Schweiß gebadet in die Pfarre gelaufen und erzählte, daß der Kapitän seinen Grabstein umgeworfen und schon eine Hand herausgestreckt habe.

Der Pfarrer stand wortlos auf, begab sich auf den nächtlichen Friedhof, rückte den betreffenden Stein an die richtige Stelle und setzte sich mit seinem ganzem Gewicht obendrauf wie auf den Deckel einer Truhe oder eines Koffers und wartete so den Morgen ab. Von nun an gab der Kapitän Ruhe.

Im Sommer – die Wellen tänzelten nur so ein wenig die blanken Felsen hinauf, und die Sonne blies gelbe Ringelchen hinein – saß der Pfarrer, eine aufgeschlagene Bibel vor sich, in seiner Kammer.

“Und es ging ein Brief an die Gemeinde von Laodicea ...” sagte er zum dritten Mal laut vor sich hin und schlug auf den Tisch, denn aus irgendeinem Grund schien ihm diese Stelle besonders wohlklingend und eine Zierde des Neuen Testaments zu sein, wenngleich das Alte den Dursaiten seines Herzens besser anstand.

Siccome poi la barca, sollevata continuamente dalle onde, andava a sbattere contro gli scogli, i marinai iniziarono a brontolare. Ma il parroco, convinto che un cristiano, anche se è morto, non possa trascinarsi a zozzo con i pesci e ogni sorta di carogna fra alghe e coralli, ma debba invece stare sottoterra con una bella croce sopra di sé, all'ultimo istante escogitò un sistema e con una specie di cappio di filo metallico il capitano venne finalmente tratto sulla barca. E in men che non si dica ottiene la sua lapide con tanto di iscrizione, come nel cimitero di Dordrecht.

Presto però il nuovo abitante di Djal si rivelò un'anima ribelle. Una sera il becchino, la cui capanna si trovava in un angolo del cimitero, arrivò di corsa, madido di sudore, alla canonica e raccontò come il capitano avesse rovesciato la sua lapide e stesse già tirando fuori una mano. Senza dire una parola il parroco si alzò e si avviò verso il cimitero notturno, rimise la lapide al suo posto e vi si sedette sopra con tutto il suo peso come sul coperchio di una cassapanca o di un baule e in questa posizione aspettò che albeggiasse. Da quel momento in poi il capitano non si mosse più. Durante l'estate – un giorno in cui le onde si sollevavano leggermente, come danzando, contro le pareti lisce degli scogli mentre il sole vi soffiava dentro piccoli anelli gialli – il parroco sedeva in camera sua e teneva la Bibbia aperta davanti a sé. “E partì una lettera per la comunità di Laodicea ...”, disse per la terza volta a voce alta fra sé e sé, battendo la mano sul tavolo, perché, per una qualche ragione, questo passo, che gli suonava particolarmente bene, gli appariva come un gioiello del Nuovo Testamento, anche se il Vecchio s'intonava di più al ‘modo maggiore’ delle sue corde.

Da wurde er von einem Geräusch unterbrochen, vielleicht hatte er zu fest auf den Tisch geschlagen und die Bretter an den Wänden bebten mit. "Wer ist da?" rief er zunächst ohne sich umzudrehen; aber ein Luftzug im Rücken ließ ihn dann doch den Kopf wenden.

Wirklich, die Tür war geöffnet worden. Ohne daß er Schritte und Klopfen gehört hatte, war ein Fremder eingetreten, ein großer dünner Mensch in blauer Jacke mit blanken Knöpfen und einer Kette um den Hals. Abgesehen von den Knöpfen und der Kette hatte das Ganze ein schäbiges, ein heruntergekommenes, verflecktes Aussehen. "Setzt Euch", sagte der Pfarrer, "was wollt Ihr?" Der Fremde nahm zögernd mit mürrischer Miene Platz. "Ich bin vorhin hier gelandet", fing er an.

"Wirklich?" sagte der Pfarrer, "ich habe gar kein Schiff kommen sehen."

"Ich habe gehört", fuhr der andere fort, "daß mein Vetter Morten Sise im vorigen Jahre hier gescheitert und von Euch auf christliche Weise bestattet worden ist. Ich wollte Euch bitten, mich an sein Grab zu führen."

"Also nur um eines Grabes willen seid Ihr gelandet?" rief der Pfarrer, "das gefällt mir!" Und er stutzte, denn sein Gast schien irgendeine Krankheit zu haben, weil seine dürren Gelenke heftig bebten.

Der Pfarrer stand auf, und wie er mit der Branntwein-flasche wiederkam, blätterte der Fremde in der Bibel, indem er auf eine besondere ungläubige Art mit den Spitzen von Daumen und Zeigefinger die Blätter herumschnickte. "Ich kann nicht begreifen", sagte er höhnisch, "wie ein vernünftiger Mensch an solchem Gefallen finden kann. Wenn man sich hierauf verlassen würde, könnte man glauben, daß die Menschen auf der Welt sind, um innen und außen die wunderbarsten Sachen zu erleben, die aber alle erst ein Vorspiel zu dem Groß-artigen sind, was am Schluß kommt.

Proprio allora fu interrotto da un rumore: forse aveva colpito il tavolo troppo forte facendo tremare le assi delle pareti. "Chi va là?" gridò subito senza voltarsi, anche se poi una corrente d'aria alle sue spalle lo costrinse comunque a girare la testa.

La porta era stata effettivamente aperta. Senza che avesse sentito dei passi o dei colpi, era entrato uno straniero, un uomo alto e magro con una giacca blu dai bottoni luccicanti e una catena al collo.

A parte bottoni e catena, il suo aspetto nell'insieme era logoro, trasandato e sporco.

"Sedetevi", disse il parroco, "cosa volete?"

Lo straniero si sedette esitante e con l'aria contrariata. "Sono appena approdato", cominciò.

"Davvero?" disse il parroco, "io non ho visto arrivare nessuna nave."

"Ho sentito dire", continuò l'altro, "che l'anno scorso mio cugino Morten Sise ha fatto naufragio qui ed è stato cristianamente sepolto da voi. Volevo pregarvi di condurmi alla sua tomba."

"Allora siete sbarcato qui soltanto per una tomba!" gridò il parroco, "Me ne compiaccio!" Poi però tacque: il suo ospite sembrava avere una qualche malattia che gli faceva tremare violentemente le magre giunture.

Il parroco si alzò e quando tornò con la bottiglia di acquavite, lo straniero sfogliava la Bibbia tenendo le pagine fra la punta del pollice e quella dell'indice in un modo particolarmente scettico. "Non riesco a capire", disse sarcastico, "come un soggetto razionale possa apprezzare certa roba. "Non riesco a capire", disse sarcastico, "come un soggetto razionale possa apprezzare certa roba. Se le dessimo credito, si potrebbe pensare che gli esseri umani sono al mondo per fare esperienza con anima e corpo delle cose più meravigliose, le quali, per altro, non sarebbero che il preludio del grandioso finale a venire.

Und wie ist's in der Wirklichkeit? Sie fahren ein bißchen auf dem Wasser herum, krepieren irgendwo und liegen den Rest der Ewigkeit mit hohlem Magen in der schmutzigen Erde."

Der Pfarrer wurde nicht wild, sondern bekam ein Lächeln in die Augenwinkel. "Ich finde, daß es ein prächtiges Buch ist. Ich weiß es von A bis Z auswendig, und hätte ich noch mal zu leben, würde ich's nochmals auswendig lernen. Es ist darin von allen die Rede, von Dummen und Klugen, Starken und Schwachen, Harten und Weichen, Seeleuten und geistlichen Herren. Und was die wunderbaren Sachen anbelangt, so erlebt jeder genau so viel, als er vertragen kann."

Der Fremde wußte nichts Besonderes zu sagen und wurde giftig. "Für was braucht ein Pfarrer Branntwein?" fragte er.

"Für mich nicht, lachte der, „aber für meine Beichtkinder. Das löst ihnen besser die Zunge." Und der ande-re trank fast in einem Zuge leer, sein Frösteln ließ nach, er rekelte sich herum und sprang plötzlich auf. "Jetzt wollen wir auf den Friedhof!"

Es war schon dunkel geworden, und der Pfarrer fragte: "Hat es nicht bis morgen früh Zeit?" Aber der Fremde versteifte sich darauf, gleich zu gehen. So kamen sie über die Dünen, der gedrungene Pfarrer und der lange, nach vorn gebeugte Fremde, in der stillen Nacht, in dem dünnschläfrigen Rauschen der Brandung. Es war ein gehöriges Stück Weg, und beide schwiegen.

Auf einmal sagte der Pfarrer: "Mein Lieber, ich fühle es ganz genau, Ihr stellt Euch nur so, als ob Ihr lebendig wärt, in Wirklichkeit seid Ihr ein Toter."

"Was für ein Unsinn!" brummte der andere, und sie gingen schweigend weiter.

Als sie durch die Kirchhofstür geschritten waren – tief war die Stille und Grillen hockten im grünen Gras –, läutete man vom Lotsenturm die zwölfte Stunde an.

E poi, invece, che cosa accade in realtà? Se ne vanno un po' a zozzo per il mare, crepano da qualche parte e per il resto dell'eternità se ne stanno sdraiati a stomaco vuoto sotto la terra lercia."

Il parroco non si alterò, ma accennò un sorriso con la coda dell'occhio. "Trovo che sia un libro splendido. Lo conosco a memoria dalla A alla Z e, se dovessi vivere un'altra volta, lo imparerei un'altra volta a memoria. Vi si parla di tutti, degli sciocchi e dei saggi, dei forti e dei deboli, dei duri e dei fragili, dei marinai e degli uomini di chiesa. Quanto poi alle cose meravigliose, ciascuno ne fa esperienza per quanto gli è dato di sopportarne."

Lo straniero, non trovando niente di meglio da dire, si inviperì. "A cosa serve l'acquavite a un parroco?" chiese.

"Non è per me", rise costui, "ma per i miei penitenti. Scioglie loro meglio la lingua". L'altro vuotò il bicchiere quasi d'un fiato e i brividi diminuirono, quindi si stiracchiò e all'improvviso balzò in piedi. "Adesso andiamo al cimitero!"

Intanto si era fatto buio e il parroco chiese: "Non siamo in tempo domani mattina?" Ma lo straniero insistette ostinatamente per andarci subito. Così oltrepassarono le dune, il tozzo parroco e lo straniero alto e curvo, nella notte silenziosa, accompagnati dal sottile, assonnato mormorio della marea. Era un notevole tratto di strada ed entrambi tacevano.

Tutto a un tratto il parroco disse: "Mio caro, è una cosa che avverto molto chiaramente, voi vi comportate come se foste vivo, in realtà siete un morto". "Che stupidaggine!" brontolò l'altro e continuarono a camminare in silenzio. Dopo che ebbero attraversato la porta del camposanto – il silenzio era profondo e i grilli se ne stavano nascosti nell'erba verde – dalla torre di pilotaggio risuonò la dodicesima ora.

Da blieb der Fremde breitbeinig stehen, grinste und sprach: "Nun, Pfarrer, seid Ihr in meiner Gewalt, nun müßt Ihr an meiner Stelle ins leere Grab. Ich bin es selbst, Morten Sise, der Kapitän."

Da brach der Pfarrer in ein Gelächter aus und rief: "Eine großartige Rache habt Ihr Euch ausgedacht, wartet, ich komme schon. Aber erst will ich Euch etwas zeigen." Und da sie gerade an einer ganz verwehrten Stelle vorüberkamen, stieß er mit dem Fuß aus Dickicht und Unkraut einen Steinbrocken heraus und sagte: "Könnt Ihr lesen? Ja? Da lest einmal!" Und der Kapitän bückte sich über den Stein und stotterte:

*Hier ruht
JAN SEGHERS
gestorben auf Djal
im Jahre des Herrn 1625
im kalomistischen Glauben
in dem er lebte und geboren wurde
zu Altmark
1548*

Dann packte der Pfarrer den Kapitän an seiner Halskette und zog ihn sacht und gelassen neben sich her wie einen Hammel wobei er auf ihn einredete: "So ein gewöhnlicher Christ, wie Ihr seid, Kapitän, gehört nämlich nach seinem Tod in Geduld unter die Erde, bis es unserem Herrn beliebt, zur Auferstehung zu blasen. Was aber mich anbelangt, so begnügte ich mich nicht damit, eine Hand herauszustrecken, einen Grabstein umzuwerfen oder einen Pfarrer zu erschrecken, sondern ich setzte Gott mit so wilden und zornigen Gebeten so lange zu, bis er mich auf die Fürbitte seiner sieben Engel noch einmal in meiner alten Gestalt ins Leben lassen mußte. Ihr müßt nämlich wissen, Kapitän – ich selber bin ein Toter!"

Lo straniero allora si fermò e, piantatosi a gambe larghe, disse sogghignando: "Adesso, parroco, siete in mio potere, adesso dovete scendere voi nel sepolcro al mio posto. Sono io, Morten Sise, il capitano in persona." Il parroco proruppe allora in una risata e gridò: "Avere escogitato una grandiosa vendetta, aspettate, vengo subito. Prima, però, voglio mostrarvi qualcosa." E mentre passavano davanti a un posto abbandonato, costui, col piede, liberò dagli arbusti e dalle erbacce il frammento di una lapide e disse: "Riuscite a leggere? Sì? Leggete dunque!" Il capitano si chinò quindi sulla pietra e balbettò:

*Qui riposa
JAN SEGHERS
morto a Djal
nell'anno del Signore 1625
nella fede calomistica,
nella quale visse e venne al mondo
ad Altmark
1548*

Poi il parroco afferrò il capitano per la catena e, calmo e tranquillo, lo menò seco come un babbeo, dicendogli: "Un cristiano qualunque come voi, capitano, una volta morto, deve restare pazientemente sotto terra, finché a nostro Signore non piacerà suonare la tromba del Giudizio. Per quanto mi riguarda, io non mi sono accontentato di cacciar fuori una mano dalla tomba, rovesciare una lapide o spaventare un parroco, ho dato invece il tormento a Dio con preghiere così selvagge, così furiose e per così tanto tempo, che alla fine, per intercessione dei suoi sette angeli, non ha potuto non riconsegnarmi, col mio antico sembiante, alla vita. Perché dovete sapere, capitano – io stesso sono un morto!"

Riferimenti bibliografici

- Albrecht Friedrich (2005 [1975]), "Originaleindruck Hercules Seghers" (Impressione originale Hercules Seghers), in Id., *Bemühungen. Arbeiten zum Werk von Anna Seghers 1965-2004* (Tentativi. Lavori sull'opera di Anna Seghers 1965-2004), Bern-Berlin-Bruxelles *et al.*, Peter Lang, 147-168.
- (2005 [1990]), "Zwischen den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Zur Todesproblematik bei Anna Seghers" (Tra le maglie della rete del reale. Sulla problematica della morte in Anna Seghers), in Id., *Bemühungen. Arbeiten zum Werk von Anna Seghers 1965-2004*, Bern-Berlin-Bruxelles *et al.*, Peter Lang, 233-260.
- Bannasch Bettina, Rochus Gerhild, Hrsgg. (2016 [2013]), *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller* (Manuale di letteratura tedesca dell'esilio. Da Heirich Heine a Herta Müller), Berlin, De Gruyter.
- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 63-69. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), "La morte dell'autore", in Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 51-56.
- Benjamin Walter (1991 [1938]), "Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers Roman *Die Rettung*" (Una cronaca di disoccupati tedeschi. Sul romanzo *Die Rettung* di Anna Seghers), in Id., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno, Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann, Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Bd. III, 530-538.
- Bernhardt Rüdiger (2000), "Wie Odysseus unterwegs. Der vergängliche Mythos im Werk der Anna Seghers. Die präfigurierten Mythen" (In viaggio come Odisseo. Il mito transeunte nell'opera di Anna Seghers. I miti prefigurati), *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft* 9, 188-204.
- Bilke J.B. (1975), "Netty Reiling in Heidelberg. Anna Seghers als Studentin 1920/1924" (Netty Reiling a Heidelberg. Anna Seghers come studentessa 1920-1924), *Die Horen* 20, 3, 96-98.
- (1980), "Auf der Suche nach Netty Reiling" (Alla ricerca di Netty Reiling), *Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft* 6, 186-201.
- Bircken Margrid (2005), "Das Selbst im Text" (Il Sé nel testo), *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, Berlin, Aufbau Verlag, 14, 226-240.
- Blanchot Maurice (1949 [1947]), "La Littérature et le droit à la mort", in Id., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 290-331. Trad. it. di Giorgio Patrizi, Giulia Urso (1983), "La letteratura e il diritto alla morte", in Maurice Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli, 9-47.
- (1969 [1964]), "La voix narrative", in Id., *L'Entretien infini*, 556-567. Trad. it. di Roberta Ferrara (1983), "La voce narrativa (la terza persona, il neutro)", *ivi*, 131-141.
- Bock Sigrid (2008), *Der Weg führt nach St. Barbara. Die Verwandlung der Netty Reiling in Anna Seghers* (La via conduce a St. Barbara. La trasformazione di Netty Reiling in Anna Seghers), Berlin, Karl Dietz.
- Calvino Italo (1994 [1979]), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori.
- Cohen Robert (1987), "Die befohlene Aufgabe machen: Anna Seghers' Erzählung „Der Ausflug der toten Mädchen“" (Svolgere il compito prescritto. Il racconto "La gita della ragazza morte di Anna Seghers"), *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 79, 2, 186-198.

- Fehervary Helen (2001), *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 66-95.
- Foucault Michel (1969), "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie* vol. LXIII, 3, 73-104. Trad. it. e cura di Cesare Milanese (1971), "Che cos'è un autore?", in Michel Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1-20.
- Fraenger Wilhelm (1984 [1922]), *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch*, Leipzig, Reclam.
- Gheri Paola (2009), "L'esilio del narratore e il transito della lingua. *Transit* di Anna Seghers", in A.M. Carpi, Giuseppe Dolei, Lucia Perrone Capano (a cura di), *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, Roma, Artemide, 119-134.
- (2013), "Per una 'trasformazione delle forme epiche'. Anna Seghers e le 'leggende' dell'esilio", in Giuseppe Dolei, Margherita Cottone Lucia Perrone Capano (a cura di), *Rimozione e memoria ritrovata. La letteratura tedesca del Novecento tra esilio e migrazioni*, Roma, Artemide, 63-81.
- Greiner Bernhard (1983), "Der Bann der Zeichen. Anna Seghers Entwürfe der Identitätsfindung" (Il fascino dei segni. Abbozzi di una costruzione identitaria in Anna Seghers), in P.G. Klussmann, Heinrich Mohr (Hrsgg.), *Probleme deutscher Identität. Zeitgenössische Autobiographien. Identitätssuche und Zivilisationskritik* (Problemi dell'identità tedesca. Autobiografie contemporanee. Ricerca dell'identità e critica della civilizzazione), Bonn, Bouvier, 131-155.
- (1986), "'Sujet Barré' und Sprache des Begehrens: Die Autorschaft, 'Anna Seghers'" ('Soggetto sbarrato' e lingua del desiderio. L'autorialità 'Anna Seghers'), in Bernhard Greiner, *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretation* (Letteratura della DDR da una nuova prospettiva. Studi e interpretazioni), Frankfurt am Main et al., Lang, 46-79.
- (2003), "Re-Presentation: Exil als Zeichenpraxis bei Anna Seghers" ('Ri-presentazione. Esilio come prassi segnica in Anna Seghers'), in Bernhard Greiner (Hrsg.), *Placeless Topographies. Jewish Perspectives on the Literature of Exile*, Tübingen, Niemeyer, 161-176.
- Herzog Werner, <<https://www.youtube.com/watch?v=44w9EhRPoXA>> (11/2016).
- Hilmar Frank (1984), "Nachwort", in Wilhelm Fraenger (1984 [1922]), *Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch* (Le incisioni di Hercules Seghers. Un saggio fisiognomico), Leipzig, Reclam, 96-116.
- Hilzinger Sonia (2000), *Anna Seghers*, Stuttgart, Reclam.
- Kleinschmidt Erich (1998), *Autorschaft: Konzepte einer Theorie* (Autorialità. Concetti di una teoria), Basel, Francke Verlag.
- Müller M.M. (2001), "Das Verschwinden des Erzählers hinter der Sprache. Zu Anna Seghers' Roman *Transit*" (La scomparsa del narratore dietro al linguaggio. Sul romanzo *Transit* di Anna Seghers), *Argonautenschiff, Jahrbuch der Anna Seghers-Gesellschaft* 10, 261-272.
- Pfister Kurt (1921), *Herkules Segers. Mit einer Auswahl seines Werkes in 23 zum Teil mehrfarbigen Lichtdrucken* (Herkules Seghers. Con una scelta dall'opera di 23 fototipie in parte policrome), München, Piper.
- Ross Peter, Hassauer-Ross F.J. (1977), "Gespräch mit Anna Seghers" (Colloquio con Anna Seghers), in Peter Ross und F.J. Hassauer-Ross (Hrsgg.), *Anna Seghers. Materialienbuch* (Materiali su Anna Seghers), Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 152-160.

- Sahl Hans (1928), "Ein neuer Erzähler" (Un nuovo narratore), *Berliner Börsen-Courier* 531, 11 November.
- Schlossbauer Frank (1994), "Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau. Anna Seghers' ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘ zwischen Requiem und Utopie" (Scrittura come ricordo, vista come visione. Anna Seghers "La gita delle ragazze morte" tra requiem e utopia), *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 113, 4, 578-597.
- Seghers Anna [pseud. di Netty Reiling] (1981 [1924]), *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*, Leipzig, Reclam. Trad. it. di Paola Buscaglione Candela (2008), *L'ebreo e l'ebraismo nell'opera di Rembrandt*, Firenze, La Giuntina.
- (1944), *Transit*, trans. from the unpublished German version into English by J.A. Galston, Boston, Little, Brown and Co.
- (2001 [1947]), "Transit", in Helen Fehervary, Bernhard Spies (Hrsgg.), *Werkausgabe. Das erzählerische Werk II/5*, Bandbearbeitung von Silvia Schlendstedt Spies, Berlin, Aufbau. Trad. it. di Mario Ramous (1985 [1954]), *Transito*, introduzione di Christa Wolf, Roma, Edizioni e/o.
- (1945), "The School Excursion", *Yale Review* 34, 4, 706-732.
- (1979), *Über Kunstwerk und Wirklichkeit, IV Ergänzungsband* (Sull'opera d'arte e sulla realtà. IV volume integrativo), hrsg. von Sigrud Bock, Berlin, Akademie-Verlag.
- (2003), "Die Legende von der Reue des Bischofs Jehan d'Aigremont von St. Anne in Rouen", in Christiane Zehl Romero (Hrsg.), *Und ich brauch doch so schrecklich Freude*, Berlin, Aufbau-Verlag, 33-67.
- (2011 [1938]), "Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok", in Helen Fehervary, Bernhard Spies (Hrsgg.), *Erzählungen 1933-1947. Werkausgabe. Das erzählerische Werk II, 2*, Bandbearbeitung von Silvia Schlendstedt, Berlin, Aufbau, 27-51.
- (2011 [1946]), "Der Ausflug der toten Mädchen", in Helen Fehervary, Bernhard Spies (Hrsgg.), 2, 121-151. Trad. it. e cura di Rita Calabrese (2010), *La gita delle ragazze morte*, Venezia, Marsilio.
- (2014 [1924]), "Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen nach-erzählt von Antje Seghers", in Helen Fehervary, Bernhard Spies (Hrsgg.), 1, 5-10.
- Trapp Frithjof (1995), "Anna Seghers' Erzählung, ‚Der Ausflug der toten Mädchen‘: Eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit" (Il racconto di Anna Seghers 'La gita delle ragazze morte'. Una composizione surrealista tra il sogno e la realtà), *Exil* 15, 1, 65-74.
- Weber Robert (2006), "Die Bedeutung Wilhelm Fraenglers für die Genese von Antje und Jan Seghers in Anna Seghers' ‚Die Toten auf der Insel Djal‘" (Il significato di Wilhelm Fraenglers per la genesi di Antje e Jan Seghers in 'I morti dell'isola di Djal' di Anna Seghers), *Argonautenschiff* 15, 270-286.
- Wolf Christa (1985 [1970]), "Bei Anna Seghers" (Da Anna Seghers), in Ead., *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden* (Leggere e scrivere. Nuova raccolta. Saggi. Articoli. Conferenze), Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 144-150.
- (1987 [1965]), "Ein Gespräch mit Anna Seghers" (Un dialogo con Anna Seghers), in Ead., *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985* (La dimensione dell'autore. Saggi e articoli, conferenze e colloqui 1959-1985), Frankfurt am Main, Luchterhand, Bd. I, 279-291.
- (1987 [1970]), "Anmerkungen zu Geschichten" (Annotazioni su delle storie), in Ead. 1987, Bd. I, 323-331.

- Zehl Romero Christiane (1993), *Anna Seghers. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Anna Seghers. Con testimonianze autografe e documenti fotografici), Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- (2000; 2003), *Anna Seghers. Eine Biographie* (Anna Seghers. Una biografia), Berlin, Aufbau, 2 Bde.
- Zuckmayer Carl (1975), “Gruß an Netty Reiling” (Saluto a Netty Reiling), in Kurt Batt (Hrsg.), *Über Anna Seghers. Ein Almanach zum 75. Geburtstag* (Su Anna Seghers. Un almanacco in occasione del 75° compleanno), Berlin, Weimar, Aufbau, 26-28.

La testimonianza letteraria come fonte storica: il caso della letteratura dei gulag¹

Ljuba Jurgenson

Université de Paris-Sorbonne/Eur'ORBEM (<luba.jurgenson@wanadoo.fr>)

Abstract

The tension or even antagonism between testimony and historical writing has nourished epistemological studies at the crossroads of several disciplines (philosophy, sociology, literature). However, the specificity of the testimonies of the Gulag is rarely taken into account by this analysis. This article proposes some paths of reflection on the epistemological perspectives of the dialogue between the historian and the authors of testimonies.

Keywords: *document, history, literature, memory, testimony*

Certi testimoni dei lager, durante la loro detenzione, hanno concepito il progetto di raccontare la loro esperienza, di iscriverla nella storia. Proprio quest'ultima, appare spesso nei testi come il giudice supremo. Ma la storia si scrive in terza persona e, quindi, abolisce la portata di ogni esperienza individuale. L'atto testimoniale si oppone in un certo senso alla scrittura storica, mentre vi aspira. Lo storico, da parte sua, costruisce un dispositivo di interpretazione dei fatti sulla base di conoscenze generali, e non si propone di prendere in considerazione esperienze particolari. Le due tipologie di scrittura possono quindi essere viste come antagoniste. Ciascuna è minacciata dall'altra (Traverso 2004). L'obiettivo di questo articolo non è di analizzare il rapporto tra questi due modi di restituzione dei fatti, ma di affrontare certe questioni epistemologiche sollevate dal loro rapporto².

¹ Il presente contributo è frutto di un ciclo di seminari che ho condotto in tema di "letteratura del Gulag" e di "testimonianza come fonte storica", nel dicembre 2015, nell'ambito di un accordo Erasmus promosso dalle sezioni di Slavistica dell'Università degli Studi di Firenze e di Paris-IV Sorbonne. Ringrazio per l'opportunità la dott.ssa Claudia Pieralli, docente di Letteratura Russa e il Collegio del Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Comparate dell'ateneo fiorentino. Un particolare ringraziamento va a Frediano Sessi per la sua attenta e puntuale lettura dell'articolo e per le preziose indicazioni che mi ha fornito. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Per questa ragione, mi limiterò ai testi letterari citati con maggiore frequenza dagli storici.

Nella sezione dedicata all'epistemologia della storia del proprio libro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000; *La memoria, la storia, l'oblio*, 2003), Paul Ricoeur propone di seguire la ripartizione di Michel de Certeau (2002 [1975]) per descrivere "l'opération historiographique" (Ricoeur 2000, 167-369). Questa si manifesta in tre fasi o stadi: lo stadio dell'elaborazione documentaria, lo stadio della spiegazione/comprendimento e, infine, quello della scrittura storiografica. Secondo la concezione di Ricoeur, questi stadi risultano divisi in base alle esigenze della summenzionata analisi, ma non costituiscono processi separati e possono pertanto svilupparsi simultaneamente³. Tuttavia, vediamo che questo modello, se funziona per quanto riguarda la costruzione della memoria della Shoah, pone al contrario qualche problema quando si tratta di considerare la memoria del Gulag. In effetti, nel modello storiografico di Ricoeur la testimonianza è concepita prima di tutto come un atto performativo che si realizza nello spazio pubblico: può essere, nello specifico, una deposizione scritta e firmata, eventualmente rafforzata dal giuramento di verità e, quindi, come tale riguarda lo stadio documentario. Ora, questo stadio di elaborazione documentaria di cui parla Ricoeur, cioè la deposizione, non si è mai verificato, nel caso dei testimoni del Gulag. Gli ex detenuti del Gulag non sono mai potuti intervenire in un processo – per la semplice ragione che non è mai stato celebrato un processo contro i criminali staliniani. Fatta eccezione per le procedure di riabilitazione avviate negli anni Cinquanta, nessuna istanza ufficiale ha mai registrato la parola testimoniale dei sopravvissuti; tuttavia, le procedure di riabilitazione non possono essere considerate come un quadro di "deposizione" nel senso inteso da Ricoeur (Elie 2007, 2010; Marie-Schwartzberg 2009; Jurgenson 2013, 183-196). Se comunque, un certo numero di domande di riabilitazione è stato effettivamente preso in considerazione, si trattava però ancora solo di un modo per riconoscere un errore giudiziario in singoli casi di repressione politica nei confronti di cittadini sovietici, e non certamente di una ricerca di verità sul fenomeno staliniano. Queste procedure di riabilitazione si svolgevano inoltre all'interno del sistema politico e giudiziario ereditato da quello stesso sistema che aveva in precedenza perpetrato le repressioni. A questo si aggiunga che, durante gli anni del Disgelo, certi testimoni del Gulag, oltre a non essere stati invitati a prendere la parola nello spazio pubblico in URSS, firmarono un accordo di non divulgazione "Impegno Scritto" (Gori 2006, 145; "Подписка о неразглашении", Rossi 1991, 290). Essi dovettero pertanto nascondere i loro scritti, continuando a sentirsi minacciati da un nuovo arresto se avessero raccontato i fatti relativi alla loro esperienza del Gulag.

³Questo modello epistemologico della scrittura storiografica, chiamato da Ricoeur "tripla venatura", ricorda la sua teoria della mimesi, modello in modo analogo trino.

1. La traccia letteraria come documento

La traccia letteraria del Gulag si è quindi elaborata in assenza di ogni altra: la sua creazione è cronologicamente anteriore a tutte le altre forme di documentazione e di commemorazione. Si è costituita in un contesto di cui rendono perfettamente conto le seguenti righe di Varlam Šalamov:

Я доверяю протокольной записи, сам по профессии фактограф, фактолов, но что делать, если этих записей нет. Нет личных дел, нет архивов, нет историй болезни...

Документы нашего прошлого уничтожены, караульные вышки спилены, бараки сровнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иван-чай, цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти. (Šalamov 1998a, vol. II, 279)

Dei verbali mi fido, io stesso sono per professione fattografo, fattologo ma che fare se i verbali non ci sono? Se non ci sono più fascicoli personali, archivi, cartelle cliniche...

I documenti del nostro passato sono stati distrutti, le torrette di guardia fatte a pezzi, le baracche rase al suolo, il filo spinato arrugginito riavvolto e portato altrove. Sulle macerie della Serpantinka è fiorito l'epilobio, il fiore dell'incendio, dell'oblio, nemico degli archivi e della memoria dell'uomo. (Trad. it. di Rapetti 1999, 1073)⁴

Si evince da questa citazione come i testimoni stessi fossero certi della scomparsa di tutte le tracce documentarie e della necessità di creare documenti a partire dalla loro stessa viva memoria, proprio per superare questa mancanza (Jurgenson 2007). Šalamov sviluppò così una "teoria del documento", elaborata e presentata sotto forma di manifesto letterario personale (Šalamov 1998b, 357-386); anche altri sopravvissuti hanno concepito la loro testimonianza come un'azione contro l'oblio, la cancellazione, la falsificazione, ognuno secondo il proprio registro narrativo. Efrosin'ja Kersnovskaja spiega, per esempio, di avere scelto la sua singolare forma di narrazione (disegni accompagnati da testi) con l'obiettivo di "fotografare" la sua memoria, perché altri modi di espressione, come la scrittura letteraria e, soprattutto, il cinema potevano essere facilmente falsificati (Kersnovskaja 2006, 486-487; trad. it. Guercetti 2009, 517-518). Kersnovskaja ha così costruito una traccia non soltanto testuale, ma anche visuale (a sua volta interrelata a quella testuale/narrativa), rispondendo in questo modo all'assenza quasi totale di documentazione fotografica al di fuori di quella ufficiale⁵. Proprio la consapevolezza di essere l'unica istanza in grado di lasciare una traccia, contro il progetto statale di cancellazione o di falsificazione della repressione di cui sono stati vittime, dà a taluni prigionieri,

⁴ Trad. it. di Rapetti rivista dall'autore.

⁵ Tutte le fotografie che conosciamo del Gulag sono fotografie di propaganda esterna o interna (effettuate *ad hoc* per le autorità).

mentre sono ancora nel lager, la volontà di realizzare indagini, di raccogliere le storie di altri detenuti, di sostituire la loro conoscenza empirica del Gulag a un irrealizzabile studio storico o antropologico. Inoltre, conferisce uno status speciale alla testimonianza sul Gulag rispetto ad altre situazioni di violenza di massa. Per esempio, Jacques Rossi, comunista francese vittima del Grande Terrore, a fianco di un volume di racconti (Rossi 2000; trad. it. Saletti 2003), trascrive la sua esperienza sotto forma di dizionario o manuale (Rossi 1991; trad. it. Guercetti 2006): un approccio “oggettivante”⁶ che fa dire allo storico Frediano Sessi nella sua prefazione all’edizione italiana dei racconti:

Rossi che riesce a pubblicare il suo enorme lavoro in lingua russa e in francese, propone un’analisi del Gulag in una prospettiva storica, ricercandone le sue radici «nei primi fenomeni concentratori degli anni del regime leninista bolscevico e mostrando la continuità della politica repressiva tra Lenin e Stalin, studiando altresì il sistema penitenziario zarista e prolungando le sue ricerche fino agli anni Ottanta. Un lavoro che per molti storici dell’Urss è unico nel suo genere, e che apporta, in molti lemmi, informazioni inedite e descrizioni documentate di prima mano. (Rossi 2003, 11)

Certo, al termine dell’epoca sovietica, è emerso un nuovo strato di testi sul Gulag, quelli dei sopravvissuti che non avevano mai preso la parola e lo facevano ora col favore della Perestroika (per esempio Čirkov 1991), simultaneamente all’apertura degli archivi e alla comparsa di un nuovo ambito di ricerche storiche e storiografiche. I testimoni degli anni 1920-1970 invece hanno prodotto i loro testi in uno spazio culturale, sociale, politico in cui l’accesso ai documenti era proibito, cosicché il primo stadio dell’“operazione storiografica”, fino a un certo momento, si è dovuto basare su narrazioni letterarie.

2. *Un caso di deposizione giuridica in tribunale*

La situazione è stata diversa per quanto riguarda il destino dei testimoni che sono riusciti a fuggire in un paese occidentale; anche in questo caso, tuttavia non ci si poteva riferire a documenti storici per verificare i dati emersi dalle loro narrazioni. La validità della loro testimonianza si fondava solamente sull’autorità performativa dell’atto testimoniale. Possiamo citare il caso eccezionale di due processi che si sono svolti a Parigi, a un anno di distanza: quelli di Viktor Kravčenko e di David Rousset contro la rivista comunista *Les Lettres françaises*. Kravčenko, accusato dai comunisti di falsificare la realtà sovietica nel suo libro *I Choose Freedom, The Personal and Political Life of a Soviet Official* (1946; *Ho scelto la libertà*, 1948) dove denuncia le repressioni politiche, e di essere una spia americana, ha intentato nel gennaio 1949 un processo contro la rivista, la quale è stata condannata dalla Corte sulla base delle deposizioni

⁶ Il progetto del manuale del Gulag nasce nel campo, anche se la sua realizzazione è abbastanza tardiva.

dei testimoni. Anche se la condanna, espressa dalla Corte, si riduce a un risarcimento simbolico di tre franchi, la decisione del tribunale conferma in qualche modo “ufficialmente”, nello spazio culturale francese, il riconoscimento dell’esistenza dei campi in Unione Sovietica e, dunque, di conseguenza, attesta il valore storico delle testimonianze. David Rousset, membro della Resistenza deportato nei campi nazisti, viene attaccato dalla stessa rivista, per aver chiesto la costituzione di una commissione d’inchiesta sui campi in URSS. Al processo da lui intentato ai collaboratori di *Les Lettres françaises*, Pierre Daix e Claude Morgan, le deposizioni dei testimoni hanno anche rivelato la realtà delle repressioni staliniane, che venne riconosciuta dai giudici. Tuttavia, questi processi per diffamazione non avevano come missione quella di stabilire la verità storica sul Gulag, anche se indirettamente vi hanno contribuito. È comunque interessante vedere che il processo di Rousset ha offerto l’occasione, per esempio a Julij Margolin, di dare pubblicamente alla sua testimonianza letteraria il valore di un documento storico. Convocato come testimone, Margolin ha dovuto affrontare gli avvocati degli imputati, Paul Vienney e Joë Nordmann, i quali avevano dichiarato che era vietato parlare di campi di concentramento all’udienza, perché questi non riguardavano il tribunale. Si trattava secondo loro solamente di stabilire o no la sussistenza del reato di diffamazione. In questa situazione assurda, Margolin trova un argomento che convince i giudici e determina il Presidente a resistere alla pressione degli avvocati. Il presidente interviene allora per permettere a Margolin di fare la sua deposizione così come intende farla: “Quello che sta dicendo il testimone riguarda la sostanza della causa [...], quindi egli continuerà a parlare. Non ostacolate il procedimento con le vostre interruzioni”⁷ (trad. it. di Fonseca 2012, 88). L’argomento di Margolin è il seguente: “Io, il mio dovere, lo assolvo pensando ai milioni di prigionieri in Unione Sovietica, che, privati del diritto di parola, non possono rendere la propria testimonianza e non sospettano nemmeno lontanamente dell’esistenza dell’eroico tentativo di Rousset di andar loro in aiuto” (*ibidem*)⁸. Egli afferma quindi la dimensione collettiva della testimonianza e il valore innegabile dell’esperienza individuale (in realtà anche collettiva) nella costruzione della verità giuridica e, pertanto, della conoscenza storica: “Qui, privato e pubblico non si possono separare. Nel parlare di noi stessi parliamo dei campi di concentramento [...]. Io non so come si possa fare diversamente”⁹ (ivi, 90). La sua argomentazione all’udienza si basa sul fatto che il suo libro (*Condition inhumaine*, 1949) era servito da “fonte” all’inchiesta di Rousset:

⁷ “То, что свидетель говорит, относится к существу дела и важно с психологической точки зрения, он будет продолжать. Не мешайте суду своими прерываниями” (Margolin 1975, 89).

⁸ “Я исполняю свой долг перед миллионами советских заключенных, которые лишены права голоса и не могут сами свидетельствовать о себе, которые даже не подозревают о героической попытке Руссэ прийти им в помощь” (*ibidem*).

⁹ “В этом процессе личное и общее неразделимы. Рассказывая о себе, мы рассказываем о лагерях, [...]. Я не знаю, как это можно сделать иначе” (*ibidem*).

Г-н Руссэ был обвинен в том, что он построил свой аппель 12 ноября 1949 года на выдумках лиц, не заслуживающих доверия, на “вульгарных транспозициях” из литературы о гитлеровских лагерях. Это обвинение касается лично меня. [...] В числе документов, на которые опирался Руссэ, когда писал свой аппель, была и моя книга. Если то, что я писал в ней – неправда, то я виноват в том, что ввел Руссэ в заблуждение. Но если то, что я писал, является правдой, то у вас нет другого выбора, как признать этого человека (и тут я показал на Пьера Дэкса) – диффаматором и клеветником. (Margolin 1975, 89)

Il signor Rousset [...] è accusato di avere preparato l'appello del 12 novembre 1949 sulla base di invenzioni di persone non degne di fede, e di “plateali trasposizioni” dalla letteratura sui Lager nazisti. Ebbene, quest'accusa riguarda me in prima persona. Tra i documenti su cui Rousset ha basato il suo appello, infatti, c'è anche il mio libro. Se quello che io ho scritto non fosse vero, allora sarei colpevole di avere tratto in inganno Rousset. Ma se quello che ho scritto corrisponde a verità, allora non ci sarà altra scelta che riconoscere in quest'uomo (e qui puntò l'indice contro Pierre Daix) un diffamatore e un calunniatore. (Trad. it. di Fonseca 2012, 89)¹⁰

Dalla verità della testimonianza si deduce quindi il senso dell'indagine storica di Rousset sui campi di concentramento sovietici. Viceversa si può dire che a partire dalla decisione dei giudici, la testimonianza viene chiaramente riconosciuta come fonte storica. Tuttavia, per convalidare definitivamente la sua dichiarazione, Margolin si riferisce a un altro tipo di prova, la “traccia corporale”, nel senso in cui il corpo del testimone costituisce da solo un “corpo di reato” (Dulong 1998 185-195; Jurgenson 2003 297-333). L'esperienza concentrazionaria, in questo caso, dà al corpo stesso della vittima lo status di archivio: proprio questo fatto specifico rende difficile per lo storico il rapporto con il documento testimoniale.

3. *La dimensione collettiva*

Il documento letterario viene così ad assumere una funzione estremamente complessa. Da un lato, deve sopperire alla mancanza del materiale giudiziario che in altri contesti serve da fonte agli storici; dall'altro, deve mostrare di esprimere la parte di soggettività necessaria alla composizione di un testo letterario. Oltre alla questione della sensibilità individuale in merito alla scelta etica, espressa nei confronti del fenomeno concentrazionario dalle sue stesse vittime (per esempio, due grandi testimoni del Gulag, Šalamov e Solženicyn, danno alla loro detenzione un significato completamente diverso), la varietà

¹⁰ Traduzione modificata dall'autore.

delle esperienze rende difficile al testimone trarre conclusioni generali sul Gulag. Allo stesso tempo, come abbiamo già visto, una testimonianza è per forza un atto di trasmissione di un passato collettivo, per cui pretende di asurgere a una specie di “universalità lacunosa”. Ricordiamo qui la deposizione di Margolin: “Potrei adattare a me stesso le parole del grande poeta polacco, Adam Mickiewicz: “Io mi chiamo Milione”. Ho condiviso, infatti, il destino e i patimenti di milioni di persone”¹¹ (Fonseca 2012, 89).

Un detenuto ha l’esperienza del lager specifico in cui è stato detenuto, o piuttosto dei “suoi” lager (i prigionieri del Gulag subiscono frequenti trasferimenti, fenomeno che Solženicyn ha definito come “movimento perpetuo” (1973, 467), conosce veramente solo il suo proprio percorso. Osserva anche altri destini, ma questa osservazione è limitata al perimetro dei lager in cui si trova. Per quanto riguarda le informazioni sugli altri lager o sulle altre generazioni di detenuti, ne ha conoscenza attraverso i racconti che ha sentito dai suoi compagni. Questa conoscenza allargata viene integrata alla narrazione individuale, la quale acquista in questo modo la legittimità di una parola convalidata dall’esperienza comune. Una testimonianza letteraria è quindi in un certo senso un’opera collettiva, anche se traduce sensazioni e vicende individuali (Solženicyn, per esempio, rivendica questa dimensione collettiva citando all’inizio del suo *Archipelag Gulag* (1973; *Arcipelago Gulag*, 1974) l’elenco di 227 persone che gli avevano confidato le loro narrazioni). Una tale trasmissione orale, fatta per il tramite di molti voci, presenta il vantaggio di dare la parola ai morti e ai muti (quello che la giustizia non può fare anche se, come abbiamo visto, Margolin nella sua deposizione menziona pure coloro che non possono rendere testimonianza). Il “valore storico” di queste narrazioni è invece discutibile. La memoria dei testimoni non è infallibile e le narrazioni fatte e consegnate alla memoria del lager non sono necessariamente precise: le date, i luoghi, l’identità dei protagonisti che troviamo nei racconti possono essere sbagliati, oppure cambiati per ragioni di coerenza letteraria o per proteggere l’informatore.

4. La guerra delle cifre

I testimoni che assumevano il dovere di documentare la storia del Gulag si facevano portatori, necessariamente, di una dimensione soggettiva, tanto nell’approccio dei fatti quanto nella stima di certi dati. Per esempio, il calcolo del numero dei prigionieri si faceva spesso col metodo dell’extrapolazione: avendo un’idea della popolazione del proprio lager, l’autore tentava di calcolare

¹¹ “Я могу повторить о себе слова великого польского поэта: ‘Мое имя – Миллион’, я разделил судьбу и страдания миллионов” (*ibidem*).

la totalità della popolazione concentrazionaria nel Paese e spesso si sbagliava (quindi molti testimoni tra cui Solženicyn hanno stimato il numero di prigionieri del Gulag a circa venti milioni, mentre invece anche nei periodi di maggiore affluenza questo numero non ha mai superato due milioni. I dati sulla mortalità erano anche spesso scorretti: calcolando i numeri sempre in funzione della propria esperienza, il testimone non sempre prendeva in considerazione il fatto che un altro lager potesse funzionare con un regime diverso, meno criminale, perché molte cose dipendevano dal direttore responsabile, dal momento, dal clima ecc.).

Il dibattito sul numero di prigionieri nei campi di lavoro forzato e, pertanto, sull'importanza del lavoro coatto nell'economia sovietica, è cominciato in un'epoca in cui non si potevano verificare i dati; e si è innescato in seguito alla pubblicazione dell'*Arcipelago Gulag* di Solženicyn. Come afferma Nicolas Werth:

Initié par des historiens de l'économie, ce débat mobilise rapidement des démographes et des politologues autour des chiffres, très controversés, de la population pénale, évaluée par Soljenitsyne à une vingtaine de millions à la fin des années 1930. Une féroce "guerre des chiffres" s'engage dans des revues historiques spécialisées (Soviet Studies, Slavic Review): aux estimations "hautes" (15-20 millions de détenus au Goulag, plusieurs millions de personnes exécutées au moment de la "Grande Terreur" de 1937-1938) avancées par des historiens comme Robert Conquest ou Stephen Rosefelde (et cautionnés par tous les grands noms de la dissidence soviétique) s'opposent les estimations "basses" (2 à 3 millions de détenus au Goulag, des centaines de milliers de victimes en 1937-1938) de Stephen Wheatcroft ou de Naum Jasny. (Werth 2009, 23)

Avviato da storici di economia, questo dibattito mobilita rapidamente demografi e politologi sulla questione molto controversa delle cifre della popolazione prigioniera che Solženicyn stima attestarsi intorno ai venti milioni, alla fine degli anni 1930. Comincia allora una feroce "guerra di cifre" sulle riviste specializzate (Soviet Studies, Slavic Review). Le stime "alte" (15-20 milioni di detenuti nei Gulag, alcuni milioni di fucilati durante il Grande Terrore di 1937-1938) proposte per esempio da storici quali Robert Conquest e Stefan Rosefelde (e confermate dai grandi nomi della dissidenza sovietica) si oppongono alle stime "basse" (2-3 milioni di detenuti, centinaia di migliaia di vittime nel 1937-1938) di Stefan Wheatcroft e Naum Jasny.

La testimonianza appare quindi, in quest'epoca, parte integrante della costruzione del paesaggio storiografico, situazione che cambierà dopo la Perestrojka e l'apertura degli archivi. Werth spiega tuttavia che la guerra delle cifre rivelava in realtà un dibattito più ampio tra la scuola "totalitarista" e quella "révisionista"; divisione che era alla base degli studi storici sull'URSS. La questione delle cifre "era diventata, all'inizio degli anni 1980, un segno di

appartenenza [...] all'uno o all'altro "clan" della sovietologia; clan che combattono in quegli anni una vera "guerra civile intellettuale"¹².

Oggi, il numero di detenuti come dei morti sembra essere stabilito dagli studiosi. Andrea Graziosi, per esempio, fornisce la seguente stima:

È ragionevole ritenere che tra il 1930 e il 1953 passarono nei campi almeno 18 milioni di persone, e che altri quindici sperimentarono tipi diversi di lavoro coatto. Arriviamo così alle decine di milioni delle stime più alte, che vanno però imputate all'intero periodo staliniano e non a suoi singoli anni. Anche la mortalità nei campi e nelle prigioni è risultata inferiore alle stime più elevate. Nel Gulag i tassi di mortalità si aggirarono fra il 3 e il 5% all'anno [...]. Nel 1942, l'anno peggiore, si arrivò però al 25%, e punte molto alte si verificarono anche nel 1932-33 e nel 1937. (2010, 72)

Se, dunque, la testimonianza letteraria può rivelarsi un elemento importante nella partizione dell'ambito storiografico, da questo dibattito emerge come essa non costituisca una fonte documentaria precisa, che permetta di capire la demografia dei Gulag o gli altri dati necessari per la costruzione del sapere storico. Oltre la questione del numero delle vittime, diversi episodi successi nei campi sono narrati approssimativamente dai testimoni o addirittura in modo non veritiero: il Gulag ha prodotto folclore, leggende (esempio: la storia dell'incontro tra l'adolescente e Gor'kij alle Solovki, o diversi racconti di resistenza eroica e di fughe epiche).

Questo fenomeno non si limita al solo Gulag. Nella sua Introduzione a *I sommersi e i salvati*, Primo Levi dice: "Per una buona conoscenza dei Lager, i Lager stessi non erano sempre un buon osservatorio: nelle condizioni disumane a cui erano assoggettati, era raro che i prigionieri potessero acquisire una visione d'insieme del loro universo"¹³ (Levi 1986, 8).

Catherine Coquio ci ricorda che la parola "pravda" in russo si riferisce da una parte alla verità veridica (*pravda-istina*), quella del documento; dall'altra parte, alla verità ipotetica (*pravda-spravedlivost'*), quella della letteratura (Coquio 2015a, 82-83). La deformazione della realtà storica non invalida la testimonianza, ma mette in evidenza un lato dell'esperienza concentrazionaria: l'avvenimento del Gulag non si riduce alla sua dimensione fattuale.

Nei decenni successivi, lo storico interpreterà il suo ruolo in un modo completamente diverso, tanto più che l'opposizione tra i totalitaristi e i revisionisti sarà superata, tra l'altro, alla luce dei materiali ritrovati negli archivi, in seguito alla loro "apertura".

¹²"devient, dans la première moitié des années 1980, un signe d'appartenance [...] à l'un ou l'autre des 'clans en soviétologie' qui se livrent alors une véritable 'guerre civile intellectuelle'" (Werth 2009, 23).

¹³Devo questa riflessione a Frediano Sessi.

Ancora oggi, si può dire che gli scritti letterari dei testimoni danno del Gulag una giusta visione generale; vengono utilizzati dagli storici proprio per capire certi dati dei documenti; mentre gli specialisti della letteratura usano gli archivi per capire meglio il contesto della creazione letteraria dei testimoni (Toker 2007, 89-99). Si tratta quindi di due tipologie di fonti assolutamente complementari. Infatti, i numerosi archivi trovati dagli storici a partire dal 1990 sono archivi "aridi", ovvero costituiti da documenti amministrativi senza nessuna contestualizzazione, direttive emesse dalla gerarchia delle istituzioni repressive o da rapporti prodotti dai subordinati. Questi documenti hanno spesso bisogno di interpretazioni che solo i testimoni possono fornire.

Gli "errori" dei testimoni sono significativi delle rappresentazioni che essi potevano avere del loro universo concentrazionario, in questo senso, rappresentano una fonte preziosa per lo studio antropologico e sociologico dei campi di lavoro, complementare a quello storico. Certi "errori" sono stimolanti anche per gli storici, aiutano a capire fenomeni importanti collegati alle repressioni. Per esempio, il modo in cui sono state prodotte le testimonianze dai detenuti puniti per le cosiddette "attività controrivoluzionarie", sulla base dell'articolo 58 del codice penale sovietico, possono dare la falsa impressione che i detenuti "politici" rappresentassero la maggioranza dei prigionieri nei campi di lavoro (mentre invece la maggioranza numerica era costituita dai detenuti di diritto comune). Tuttavia, questa "deformazione" riflette la realtà dei cosiddetti "amalgami": la criminalizzazione di comportamenti sociali, in particolare nel mondo del lavoro in epoca sovietica e staliniana, rende a volte difficile disegnare un confine preciso tra i due tipi di condanne. Il controllo sociale trasforma i piccoli delitti in crimini politici. Per esempio la legge del 7 agosto 1932 (cosiddetta "legge delle spighe", perché viene applicata anche ai casi di spigolatura) punisce con la pena di morte (eventualmente commutata in 10 anni di reclusione) il furto di beni dello stato in quanto reato di sabotaggio. Due decreti del 1947 aggravano la legge del 1932 sui furti alimentari: comminano 7-10 anni di internamento per il primo furto, 25 anni o la fucilazione per i recidivi (Werth 2007, 407-433). Gli archivi hanno permesso agli storici di descrivere questo fenomeno rappresentato in precedenza dai testimoni, in modo solo intuitivo.

5. Documento o finzione?

Quando all'inizio degli anni Novanta è diventato possibile l'accesso agli archivi, si è fatta sentire la necessità di modificare e di regolare, sulla base dei documenti, certe rappresentazioni nate invece della letteratura. Fino a questo momento, queste rappresentazioni venivano prodotte solamente nello spazio della cultura non ufficiale. La stragrande maggioranza della popolazione sovietica, poi russa, ha scoperto i documenti e le testimonianze nello stesso periodo e la ricezione di queste rivelazioni è stata problematica, a volte negativa.

Venivano infatti percepite come la negazione globale del valore dell'esperienza sovietica, nel momento stesso in cui questa stava diventando un "passato storico" (e in taluni contesti, lo sono ancora oggi).

Per esempio, nel suo saggio "Pobeg 12 katoržnikov" (Birjukov 2003, 454-540; L'evasione di 12 detenuti) lo scrittore Aleksandr Birjukov, ex inquirente della Procura di Magadan, propone i risultati dell'indagine che ha realizzato negli archivi del MVD (Ministero dell'Interno) di Magadan sui fatti descritti da Šalamov nel racconto "Poslednij boj majora Pugachëva" (1998a, 319-331; "L'ultima battaglia del maggiore Pugačëv", 1999, 393-406). Mostrando le differenze notevoli tra la "verità storica" contenuta nei documenti che Birjukov ha potuto consultare e la versione di Šalamov, ne deduce che l'evidente deformazione del materiale storico impedisce di fidarsi in generale della testimonianza di Šalamov, autore di finzioni e non "cronista" di Kolyma. Pertanto, Birjukov invalida la letteratura testimoniale come tale. Possiamo certo pensare che il suo passato di giudice istruttore influenzi considerabilmente l'approccio "documentario" di Birjukov, propenso naturalmente a riferirsi all'istituzione e non all'individuo (in questo caso, all'istituzione repressiva contro il cittadino) e a utilizzare come pretesto la "fictionalizzazione" per negare la realtà disumana dei Gulag mostrata da Šalamov (Birjukov rappresenta quindi un'anima importante nella corrente negazionista degli anni 1990-2000). Birjukov, tuttavia, esprime una diffidenza abbastanza comune verso la letteratura, che esiste più in generale nella nostra cultura fin dai tempi di Platone e alla quale anche lo storico è esposto. Di fronte a questo problema, Valerij Esipov, biografo di Šalamov (Esipov 2012), ha pubblicato un'interpretazione di questo racconto, proponendo una risposta a Birjukov (morto nel 2005) e spiegando la specificità del progetto letterario di Šalamov, in particolare il suo rifiuto di essere un semplice "cronista" (Esipov 2015). In questa pubblicazione, Esipov dimostra altresì che i fatti presentati da Šalamov, anche se non sono attestati dagli archivi o da altre prove, rimangono possibili, plausibili e hanno con buona probabilità avuto luogo.

Al contrario di Birjukov, lo storico Arsenij Roginskij nel suo articolo "Ot svidetel'stva k literature" (2013; Dalla testimonianza alla letteratura), commenta un fatto descritto da Šalamov, che egli ha scoperto leggendo il racconto "Počerk" (Šalamov in Šalamov 1998a, 390-394; "Bella scrittura", 1999, 477-481) ed esprime la sua ammirazione per l'eccezionale precisione e autenticità documentaria dei *Racconti*. Si tratta di un episodio in cui Krist (nome che si riferisce nei *Racconti* a un'istanza autobiografica), un "dochodžaga" (un detenuto al limite della sopravvivenza), è convocato dall'inquirente della zona, per trascrivere sotto dettatura interminabili liste di nomi. Si tratta di persone condannate a essere fucilate (il riferimento è al periodo del Grande Terrore nella Kolyma). Krist non sa che cosa scrive, è troppo esausto per pensarci, è felice di non andare ai lavori comuni e di rimanere in una stanza riscaldata. Un giorno, l'inquirente trova nella cartella dei "casi" il fascicolo

personale di Krist: lo fa a pezzi e lo butta nella stufa. Questo momento è uno dei più “luminosi” nei testi di Šalamov: “Poi con un gesto risoluto spalancò lo sportello della stufa e la stanza ne venne subito rischiarata, come se la sua anima avesse assorbito luce fino in fondo e laggiù si fosse ritrovato qualcosa di molto importante, di umano”¹⁴ (trad. it. di Rapetti 1999, 481). È raro che Šalamov parli di “umanità” nel Lager, quindi Roginski percepisce innanzitutto questo dettaglio come un elemento di finzione, quasi mitologico, necessario per trascendere la realtà del Gulag e dargli un senso. Roginskij esprime così la sua attitudine di storico verso i testi di Šalamov: “Prima di tutto percepivo i *Racconti di Kolyma* come testimonianze, sconvolgenti che meritavano un’assoluta fiducia”¹⁵. Cionostante, leggendo questo episodio Roginskij afferma:

Ну нет, это слишком, этого не может быть! [...] Дело учтено в стольких [...] местах, что уничтожить дело – это почти покончить с собой. Если это обнаружится, такой следователь обречен: его сразу же арестуют. (Ivi, 13)

No, questo è esagerato, questo non è possibile [...] Il fascicolo personale dei detenuti è registrato [...] in tanti posti, per cui distruggerlo è praticamente equivalente a un suicidio. Se il fatto è viene scoperto, l’inquirente è condannato: sarà immediatamente arrestato.

Ma negli anni Novanta gli storici hanno ritrovato negli archivi la direttiva di Ežov n. 409 del 5 agosto 1937, che stabiliva la procedura di condanna interna, diversa dalle procedure abituali in quel periodo. Il documento ha rivelato che il responsabile del NKVD (Commissariato del popolo per gli affari interni) del lager poteva sostituire la persona da fucilare con un’altra, senza informare i superiori e senza nessun controllo. Il fatto descritto da Šalamov era dunque possibile e il valore storico della sua testimonianza viene quindi provato dai documenti.

Tuttavia “possibile” non vuole dire “provato”, per cui in questo caso ci troviamo messi a confronto col problema della prova letteraria dei testimoni, profondamente diversa da quella degli archivi. Del resto l’opposizione tra letteratura e storia è fondamentale e strutturale nella cultura occidentale. Come dice Aristotele, la differenza tra lo storico e il poeta sta nel fatto che il primo narra le cose accadute e come accaddero; il secondo le espone nel modo in cui queste dovrebbero essersi verificate. Lo storico, come lo scrittore, generalizza a un certo punto le singole situazioni, ma lo fa in un modo diverso dallo scrittore, per il quale questa generalizzazione si realizza attraverso il sentire

¹⁴ “Потом следователь решительно распахнул дверку печки, и в комнате сразу стало светло, как будто озарилась душа до дна и в ней нашлось на самом дне что-то очень важное, человеческое” (Šalamov 1998a, vol. I, 394).

¹⁵ “Я [...] начинал с восприятия Колымских рассказов как свидетельств, [...] вызывающих абсолютное доверие” (Roginskij 2013, 12).

di un personaggio, senza dover essere confermato dai dati (Toker 2000, 123-140). Può quindi presentare come comune una situazione poco tipica, ma importante nel suo percorso personale. Le “cose fatte”, in altre parole fatti e azioni particolari ma generalizzabili, e documentati, sono per lo più “cose” direttamente controllabili dall’istituzione; invece un’importante gamma di avvenimenti individuali rimane “fuori campo”, invisibile agli organi ufficiali, al livello del “possibile” che solo la letteratura è in grado di rilevare. Il rapporto che lo storico ha nei confronti della letteratura testimoniale definisce, per conseguenza, il suo orientamento metodologico nella ricerca storica.

“Gli storici raccolgono fatti, documenti, gli storici dicono: questo è stato/ questo non è stato. [...] Possono trovare 25 errori nei testi di Šalamov. [...] Sono piccoli dettagli che non aggiungono niente a Šalamov e all’universo che egli ha creato”¹⁶. Se, come Roginskij, lo storico intende per sua missione contribuire alla ricostruzione dell’immagine globale dell’universo concentrazionario, la fonte letteraria diventa complementare al documento. Questo non vuole dire che lo storico dovrebbe accettare gli inevitabili elementi di “finzione” come se fossero fatti storici, ma accettare un approccio multidisciplinare e, quindi, multidimensionale dei fatti.

6. Il “testimone integrale”

L’esperienza del campo di concentramento non si riduce alla sua dimensione fattuale. Per esempio, gli elementi di finzione che troviamo nei racconti dei testimoni non sono “invenzione pura”, ma riferiscono del fatto che certe situazioni appaiono a quello che le vive come “fantastiche”, “impossibili”. L’estrema violenza ha l’effetto di presentarsi come irreali. Šalamov parla, per esempio, del “realismo fantastico” della sua vita (Rapetti 1999, 1073)¹⁷. Solženicyн e Margolin sottolineano l’elemento grottesco dell’esistenza concentrazionaria. Questa dimensione dell’esperienza è evidentemente oggetto di studi psicologici, antropologici e, soprattutto, letterari, e non storici, ma rappresenta comunque anche una verità storica del passato individuale che non si può documentare altrimenti che in un’opera letteraria¹⁸ (o visiva)¹⁹. Nozione inoperante per lo storico, questa “finzione” della vita è pertanto costitutiva del fenomeno dei campi di lavoro o dei lager. È collegata, tra l’altro, a una

¹⁶ “Историки собирают факты, собирают документы, историки говорят: ‘было/не было’ [...] Уличить Шаламова в двадцати пяти неточностях? [...] Все это мелкие детали, и они по сути ничего не прибавляют к Шаламову и к тому миру, который он создал” (Roginskij 2013, 12).

¹⁷ “Фантастический реализм” (Šalamov 1998a, vol. II, 279).

¹⁸ Cfr. lo studio di Elena Mihajlik “Кот, бегущий между Солженицыным и Шаламовым” (Mihajlik 2002), dove si tratta precisamente del rapporto tra la realtà, il possibile e l’impossibile nei testi di Šalamov e Solženicyн.

¹⁹ Per esempio le scene fantastiche disegnate da Boris Svečnikov.

sensazione descritta da certi testimoni: in certi momenti gli ex-“dochodjagi” dubitano della propria stessa esistenza, non sono sicuri di essere ancora vivi, si percepiscono come fantasmi piuttosto che come sopravvissuti. La familiarità con la morte, durante la detenzione, contribuisce sicuramente alla creazione di questo paradigma del fantasma. In un certo senso solo i morti avrebbero la totale legittimità per testimoniare, perché hanno totale conoscenza del processo di repressione. Incontriamo qui la celebre figura di “testimone integrale” menzionata da Primo Levi:

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco [...]. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i mussulmani, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. (Levi 1997, 1055-1056)

Le testimonianze scritte od orali sono prodotte dai superstiti e sono dunque inadatte a rendere conto di certi fenomeni. È la ragione per la quale, per esempio, lo storico della Shoah Raul Hilberg decide di non prendere in considerazione le testimonianze, ma soltanto i documenti. Del resto, percepisce il lavoro dello storico come un'opera comparabile a un'opera d'arte (Hilberg 1996). Certo, la mortalità nei Gulag è inferiore a quella dei campi nazisti, ma il fenomeno del “testimone integrale” funziona anche lì, nel momento in cui lo scrittore assume la missione di integrare la voce dei morti, di superare l'assenza di quelli che hanno fatto l'esperienza della violenza nella sua totalità. Tra i testimoni del Gulag, Šalamov è certamente lo scrittore che ha esplorato più in fondo questa possibilità della letteratura: la possibilità di dare la parola ai morti, che lo studio storico non può realizzare.

Conclusioni

Se negli anni Novanta, lo storico del Gulag si confrontava con la necessità urgente di descrivere, sistemare e pubblicare una massa abbondante di materiali d'archivio sino a quel momento sconosciuti, oggi deve integrare i risultati delle altre discipline che si sono interessate al fenomeno delle violenze collettive. Di più, gli storici sono più disponibili a confrontarsi con la dimensione scritturale e narrativa del loro lavoro, sono portati a riflettere sul loro percorso scientifico e sulla loro esperienza, a volte sotto una forma letteraria, e a “incontrare” i testi letterari in un modo più personale (Werth 2012).

Anche gli studiosi specialisti di letteratura sono costretti a rivedere i loro strumenti per affrontare le testimonianze come documenti letterari e storici. Se questi documenti non possono essere considerati soltanto come verità storica, minano l'approccio puramente “formalistico” del testo come universo in sé.

Richiedono dunque quadri epistemologici speciali, in particolare impongono al ricercatore di rivedere la distinzione fondamentale tra la dimensione referenziale e non referenziale dei testi letterari (Jurgenson 2003; Mesnard 2007; Coquio 2015b).

Il rapporto tra la storia e la testimonianza è, pertanto, evoluto: di questo attestano recenti iniziative storiografiche come la creazione di archivi orali di diversi tipi. La memoria come tale è diventata un oggetto di studio per gli storici e, dunque, non una fonte destinata a servire da materiale alla costruzione degli avvenimenti storici, ma una realtà storica facente parte dell'avvenimento.

Riferimenti bibliografici

- Birjukov Aleksandr (2003), *Kolymskie istorii* (Storie di Kolyma), Magadan, MAOBTI.
- Čirkov Jurij I. (1991), *A bylo vsë tak...* (È stato proprio così...), Moskva, Politizdat.
- Coquio Catherine (2015a), *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Collin.
- (2015b), *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen.
- de Certeau Michel (2002 [1975]), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Silvano Facioni (2006), *La scrittura della storia*, Milano, Jaca book.
- Dulong Renaud (1998), *Le Témoin oculaire: les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Elie Marc (2007), *Les Anciens détenus du Goulag: libérations massives, réinsertion et réhabilitation dans l'URSS poststalinienne, 1953-1964*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- (2010), "L'année 1956 en URSS: Quelques aspects de la recherche récente", in Georges Mink, Marc Lazar, Mariusz Sielski (éds.), *1956, une date européenne*, Paris, Les Éditions Noir sur Blanc, 59-72.
- Esipov Valerij V. (2012), *Šalamov*, Moskva, Molodaja gvardija.
- (2015), *Varlam Šalamov. Kto on, major Pugačëv?* (Varlam Šalamov. Chi è dunque il maggiore Pugačëv?), Moskva-Peterburg, Letnij sad.
- Graziosi Andrea (2010), *Stalin e il comunismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Hilberg Raul (1996), *The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian*, Chicago, Ivan R. Dee.
- Jurgenson Luba (2003), *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco, Le Rocher.
- (2007), "Spur, Dokument, Prothese: Varlam Salamovs Erzählungen aus Kolyma", in Margrit Breuer, Manfred Sapper, Volker Weichsel, et al. (Hrsgg.), *Das Lager schreiben, Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag* (Scrivere del Lager, Varlam Šalamov e l'analisi del Gulag), *Osteuropa* 57, 6, 169-182.
- (2013), "Les représentations du Goulag dans la littérature testimoniale: approches épistémologiques", in François Dosse, Catherine Goldenstein (éd. par), *Paul Ricoeur: penser la mémoire*, Paris, Le Seuil, 183-196.
- Kersnovskaja Ėfrosinija (2006 [2000]), *Skol'ko stoit čelovek?*, Moskva, Rosspen. Trad. it. di Emanuela Guercetti (2009), *Quanto vale un uomo*, a cura di Elena Kostioukovitch, postfazione di Valeriu Pasat, Milano, Bompiani.

- Kravchenko Viktor A. (1946), *I choose freedom*, London-New York, Robert Hale Limited. Trad. it. di C. Dallari (1948), *Ho scelto la libertà*, Milano, Longanesi.
- Levi Primo (1997 [1986]), *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, vol. II, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 995-1153.
- Marie-Schwartzenberg Nadine (2009), “La réhabilitation au regard du droit”, in Elisabeth Anstett, Luba Jurgenson (éds.), *Le Goulag en héritage: pour une anthropologie de la trace*, Paris, Petra, 57-62.
- Margolin Julius (1949), *La condition inhumaine. Cinq ans dans les camps de concentration Soviétiques*, Paris, Calmann-Levi Editeurs.
- (1975), “Parižskij otčet”, in Id., *Nesobrannoe* (Scritti vari), Tel Aviv, Obščestvo po uvekovocheniju pamjati Julija B. Margolina (Società della perpetuazione della memoria di Julij Margolin), 275-303. Trad. it. di Augusto Fonseca (2012 [1951]), *Resoconto da Parigi. Una voce dai Gulag sempre soffocata dai “suoi”*, Lecce, Delta.
- (2005 [1952]), *Putešestvie v stranu Ze-Ka* (Viaggio nel paese degli Ze-Ka), ed. by Inna Dobruskina, <<http://margolin-ze-ka.tripod.com/1951-1.html>> (11/2016).
- (2010). *Voyage au pays des Ze-Ka*, the first complete edition, ed. by Luba Jurgenson, Paris, Le Bruit du temps.
- Mesnard Philippe (2007), *Témoignage en résistance*, Paris, Stock.
- Mihailik Elena (2002), “Kot, beguščij meždu Solženicynym i Šalamovym” (Il gatto che ha seminato zizzania tra Solženicyn e Šalamov), in Valerij Esipov (ed.), *Šalamovskij sbornik* (Quaderno Šalamov), vol. III, Vologda, Grifon, 101-114.
- Ricoeur Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil. Trad. it. di Daniela Iannotta (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Roginskij Arsenij B. (2013), “Ot svidetel'stva k literature” (Dalla testimonianza alla letteratura), in S.M. Solovičev (ed.), *Varlam Šalamov v kontekste mirovoj literatury i sovetskoj istorii* (Varlam Šalamov nel contesto della letteratura mondiale e della storia sovietica), Moskva, Litera, 12-14.
- Rossi Jacques (1991 [1987]), *Spravočnik po Gulagu*, Moskva, Prosvet. Trad. it. dal francese *Le manuel du Goulag* (1997, Paris, Le cherche midi), e cura di Francesca Gori, Emanuela Guercetti (2006), *Manuale del Gulag. Dizionario storico*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo.
- (2000 [1995]), *Qu'elle était belle cette utopie! Chroniques du Goulag*, Paris, Le cherche midi. Trad. it. di Carlo Saletti (2003), *Com'era bella questa utopia: Cronache dal Gulag*, introduzione di Frediano Sessi, Venezia, Marsilio.
- Šalamov Varlam T. (1998a), *Kolymskie rasskazy. Sobranie sočinenij v četyrëh tomah*, voll. I e II, Sankt-Peterburg, Vagrius. Trad. it. di Sergio Rapetti (1999), *I racconti di Kolyma*, a cura di I.P. Sirotinskaja, Torino, Einaudi.
- (1998b), “O moej proze” (Mia prosa), in Id. (1998a), vol. IV, 357-386.
- Solženicyn Aleksandr I. (1973), *Archipelag Gulag*, Paris, Ymca-Press. Trad. it. di Maria Olsufieva (1974), *Arcipelago Gulag*, Milano, Mondadori.
- Toker Leona (2000), *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP.

- (2009), “Textes littéraires et documents d’archives: entre élosion et allusion”, in Elisabeth Anstett, Luba Jurgenson (éds.), *Le Goulag en héritage: pour une anthropologie de la trace*, Paris, Petra, 89-99.
- Traverso Enzo (2004), “Storia e memoria. Gli usi politici del passato”, *Novecento* 10, 9-25.
- Werth Nicolas (2007), *La Terreur et le désarroi, Staline et son système*, Paris, Perrin.
- (2009), “Le Goulag au prisme des archives”, in Elisabeth Anstett, Luba Jurgenson (éd.), *Le Goulag en héritage: pour une anthropologie de la trace*, 19-44.
- (2012), *La Route de la Kolyma. Voyage sur les traces du Goulag*, Paris, Belin.

A ansiedade da unidade: uma teoria da edição¹

Jerónimo Pizarro

Universidad de los Andes (<jeronimopizarro@gmail.com>)

Abstract

Em 1973 Harold Bloom publicou o livro *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Uma variação sobre este título poderá ser-nos hoje útil para abordar um outro tipo de ansiedade: o da unidade. Os campos da edição e da interpretação vivem imersos nesse outro tipo de ansiedade. Tanto a interpretação, preocupada com a intenção do autor, da obra ou do leitor, como a edição, angustiada com as intenções finais do autor e o estabelecimento do *copy-text*, parecem, por vezes, pouco capazes de se libertarem desse ensejo de unidade e de se adaptarem à existência da multiplicidade. Neste artigo, procuro fazer um novo apelo a uma necessária mudança de paradigma, atendendo, em especial, às novas e libertadoras possibilidades potenciadas pela edição electrónica.

Keywords: *ansiedade da unidade, edição, edição electrónica, Fernando Pessoa, Umberto Eco*

O artigo que se segue é o resultado de um diálogo com o livro de Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (1992; com Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; editado por Stefan Collini), livro que nasceu de uma série de conferências de Eco no âmbito das “Tanner Lectures on Human Values”, em 1990 (cf. Lecture Library, <<http://tannerlectures.utah.edu>>). *Interpretation and Overinterpretation* é uma espécie de crítica da crítica literária moderna, em defesa dos limites da interpretação, tal como *A Critique of Modern Textual Criticism* (1992 [1983]), de Jerome J. McGann, é uma crítica da crítica textual moderna. A diferença, que é grande, é que Eco defende uma crítica literária moderna – a sua – contra uma pós-moderna – a

¹ Este texto é a versão escrita de uma comunicação oral de 2013, apresentada na Universidade de Coimbra, a convite de Manuel Portela. O seminário que aí dirigi foi organizado pelo Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura e pelos Programas em Literatura Portuguesa: Investigação e Ensino.

L'ansia di unità: Una teoria dell'edizione¹

Jerónimo Pizarro

Traduzione di Michela Graziani (<michela.graziani@unifi.it>)

Abstract

In 1973 Harold Bloom published his book *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. A variation on this title might be useful for us today to refer to another kind of anxiety: the anxiety of unity. The fields of editing and interpretation lie within this other kind of anxiety. Interpretation, concerned with the author's, the reader's or the work's intention, and editing, worried about the author's final intentions and the setting up of the copy-text, seem, at times, unable to free themselves from the need to attain unity and adapt to the existence of multiplicity. In this article I intend to make a new appeal on behalf of a change of paradigm, addressing, especially, the new and liberating possibilities of electronic editing.

Keywords: anxiety of unity, editing, electronic editing, Fernando Pessoa, Umberto Eco

Il presente articolo è il risultato di un dialogo con il libro di Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (1992; con Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; edito da Stefan Collini); libro nato da una serie di conferenze tenute da Eco nel 1990 nell'ambito delle "Tanner Lectures on Human Values" (cfr. Lecture Library, <<http://tannerlectures.utah.edu>>). *Interpretation and Overinterpretation* è una sorta di critica della critica letteraria moderna, in difesa dei limiti dell'interpretazione, proprio come *A Critique of Modern Textual Criticism* (1992 [1983]), di Jerome J. McGann, è una critica della critica testuale moderna. La differenza più rilevante è che Eco difende una critica letteraria moderna – la sua – contro una post-moderna – quella di

¹Questo testo è la versione scritta di un intervento orale del 2013, tenuto all'Università di Coimbra su invito di Manuel Portela. La conferenza da me lì proferita, fu organizzata all'interno del Programma di Dottorato in "Materialità della Letteratura" e dei Programmi in "Letteratura Portoghese: Ricerca e Insegnamento".

de Derrida *et al.* –, enquanto McGann ataca uma crítica textual moderna – a de Bowers *et al.* –, que ainda considera tradicional, em favor de uma nova crítica, esta sim autenticamente moderna, que se adapte inteiramente a uma mudança de paradigma. Qual é este paradigma? O da presença. A filologia clássica costuma ser uma conjectura sobre um texto original (*Urtext*) ausente, de um autor longínquo e, por vezes, não plenamente determinado, por ser anónimo ou colectivo; a filologia moderna costuma ser uma proposta de estabelecimento textual de um documento autógrafa existente, de um autor próximo e bem determinado. Em ambas as definições mantive as formas singulares – texto, autor, etc. – apenas por convenção e comodidade, mas, como espero demonstrar neste artigo, essas formas são falsos singulares e revelam o que eu denominaria (lembrando Harold Bloom e o conceito da “ansiedade da influência”, 1973) a ansiedade da unidade. Fazer uma crítica deste tipo de ansiedade – que tornou possível a Bíblia e o Deus cristão – é também defender, como fez McGann, um entendimento social e histórico da existência das obras literárias, tendo bem presente a finalidade última do projecto: “Its ultimate hope, and expectation, is that the crisis of two disciplines [literary studies and textual criticism] – in hermeneutics, on the one hand, and editorial method on the other – will not fail to bring about their destined appointment” (McGann 1992, 11).

*

Se um leitor ingénuo folhear alguma teoria literária – apenas alguma, nomeadamente a mais tradicional – e se esse leitor visitar algumas páginas de teoria textual – não toda e designadamente a de tipo mais canónico – talvez fique surpreendido com a insistência de determinados críticos literários e textuais numa série de entidades unitárias, ou concebidas como unitárias, designadamente o Autor, a Obra, o Texto ou o Original, embora o autor tenha sido declarado morto – em nome do Leitor – por Roland Barthes (1968); embora a definição do que é uma Obra – definida por aquilo que inclui e exclui – seja problemática, como frisou Michel Foucault (1969); embora o Texto não deva ser considerado como uma entidade abstracta, mas material e histórica, segundo paleógrafos e bibliógrafos (McKenzie 1986; Petrucci 2002); e embora o Original tenha deixado de ser uma ausência para se transformar numa presença². Ora, se esse mesmo leitor, para humanizar ainda mais o Autor, a Obra, o Texto ou o Original – e a linguagem humana é antropomorfista³ – decidir dotar de uma intenção essas instâncias, e optar por descrever alguns tipos de intenções – a “*intentio operis*”,

² Não conhecemos o original de *El Quijote*, por exemplo, mas conhecemos os originais de Victor Hugo, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Samuel Beckett e tantos outros autores dos últimos séculos.

³ Veja-se o célebre ensaio de Nietzsche “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne” (1873; “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral”, 1983).

Derrida *et al.* –, mentre McGann attacca una critica testuale moderna – quella di Bowers *et al.* –, da lui ritenuta ancora tradizionale, a favore di una nuova critica, questa sì autenticamente moderna, che si adatti interamente a un cambiamento di paradigma. Qual è questo paradigma? Quello della presenza. La filologia classica è solita essere una congettura su di un testo originale (*Urtext*) assente, di un autore lontano nel tempo e, a volte, non del tutto determinato, in quanto anonimo o collettivo; la filologia moderna, invece, è solita essere una proposta di istituzione testuale di un documento autografo esistente, di un autore vicino e ben determinato. In entrambe le definizioni ho mantenuto le forme singolari – testo, autore, etc. – solo per convenzione e comodità, ma come spero di dimostrare in questo articolo, tali forme sono falsi singolari e rivelano ciò che denominerei (ricordando Harold Bloom e il concetto di “ansia di influenza”, 1973) l’ansia di unità. Fare una critica di questo tipo di ansia – che ha reso possibile la Bibbia e il Dio cristiano – è anche difendere, come ha fatto McGann, una concezione sociale e storica dell’esistenza delle opere letterarie, tenendo bene in vista il fine ultimo del progetto: “Its ultimate hope, and expectation, is that the crisis of two disciplines [literary studies and textual criticism] – in hermeneutics, on the one hand, and editorial method on the other – will not fail to bring about their destined appointment” (1992, 11).

*

Se un lettore ingenuo sfogliasse una qualche teoria letteraria – solo qualche, nella fattispecie la più tradizionale – e se questo lettore visitasse alcune pagine di teoria testuale – non tutta e non per forza quella più canonica – forse rimarrebbe sorpreso dall’insistenza di alcuni critici letterari e testuali su di una serie di entità unitarie, o concepite come unitarie, nello specifico l’Autore, l’Opera, il Testo o l’Originale, malgrado l’autore sia stato dichiarato morto – in nome del Lettore – da Roland Barthes (1968); malgrado la definizione di Opera – definita per ciò che include e esclude – sia problematica, come evidenziato da Michel Foucault (1969); malgrado il Testo non debba essere considerato una entità astratta, ma storica e materiale, secondo paleografi e bibliografi (McKenzie 1986; Petrucci 2002); malgrado l’Originale non sia più un’assenza, quanto una presenza². Ora, se questo lettore, per umanizzare ancora meglio l’Autore, l’Opera, il Testo o l’Originale – e il linguaggio umano è antropomorfo³ – decidesse di dotare di intenzione queste istanze, optando per descrivere alcune tipologie di intenzioni – la “intention operis”, ad esempio,

² Non conosciamo l’originale di *El Quijote*, per esempio, ma conosciamo gli originali di Victor Hugo, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Samuel Beckett e di tanti altri autori degli ultimi secoli.

³ Si veda il celebre saggio di Nietzsche, “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne” (1873; “Su verità e menzogna in senso extramurale”, 2015 [1998]).

por exemplo, como faz Umberto Eco (1990a) –, e ainda outras possíveis – como a “*intentio auctoris*” –, então terá de admitir que quer o Produto, quer o Produtor podem ser individualizados e imaginados como Entes ou Dispositivos (no sentido em que um Texto deveria produzir um Leitor ou um Espectador modelares). Ora, também existe a possibilidade de que esse leitor – sem maiúscula – abandone a abstração e o simbolismo que levam a capitalizar determinadas entidades – a Noite como epítome de todas as noites, a Mulher como resumo de todas as mulheres – e reconheça, sem angústia, que um autor não é necessariamente o único responsável pela produção de um texto, escrito ou oral; que uma obra pode ser múltipla (Hemingway escreveu 47 finais para *A Farewell to Arms*); que um texto – ainda para mais se for oral – pode ter múltiplas variantes; e que um original é apenas um dos muitos testemunhos materiais de um processo criativo. Esse leitor talvez fique, então, ainda mais consciente da sua própria multiplicidade e da pluralidade do mundo, e se liberte da ansiedade da unidade, uma ansiedade ligeiramente autoritária que nos leva a defender um mundo mais uno e coeso do que aquele que existe, quer na sua origem, quer na sua produção, quer na sua recepção, quer na sua circulação, quer na sua transformação.

A meu ver – e é isso que pretendo defender nestas páginas – tanto a crítica literária, como a crítica textual beneficiam sempre que procuram ajustar as suas teorias e práticas – elas mesmas plurais – à multiplicidade dos seus objectos, esconjurando a ansiedade da unidade, abandonando o paradigma do uno a favor do paradigma do múltiplo. Durante muito tempo, ambas as críticas estiveram empenhadas em reivindicar o Autor, em certificar a sua existência e em tratar a obra / o texto / o original como um prolongamento ideal dessa primeira idealização. Mas o que acontece se na própria origem nos encontramos com a multiplicidade? Se o Autor, por exemplo, se multiplica nos seus editores e cada editor constrói o seu autor? Se um texto, como Leyla Perroné-Moisés afirmou do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, “nunca existiu, e não existirá jamais” (2001, 293)? Se o arquivo digital desse *Livro*, como sugere Manuel Portela citando precisamente Pessoa, revela que “Nenhum problema tem solução” (cf. <<https://projetoldod.wordpress.com>>)? Se um poema, como Manuel Gusmão (1986) escreveu do *Fausto* pessoano, é “impossível”?

*

A um dado momento da primeira conferência das Tanner Lectures, Eco exclama:

Someone could say that a text, once it is separated from its utterer (as well as from the utterer’s intention) and from the concrete circumstances of its utterance (and by consequent from its intended referent) floats (so to speak) in the vacuum of a potentially infinite range of possible interpretations. (Eco 1990b, 160)

come fa Umberto Eco (1990a) –, e altre possibili – come la “*intentio auctoris*” –, allora dovrebbe ammettere che sia il Prodotto, che il Produttore possono essere individualizzati e immaginati come Enti o Dispositivi (ovvero un Testo dovrebbe produrre un Lettore o uno Spettatore esemplari). Ora, esiste anche la possibilità che tale lettore – senza maiuscola – abbandoni l’astratto e il simbolismo che portano a capitalizzare determinate entità – la Notte come epitome di tutte le notti, la Donna come sunto di tutte le donne – riconoscendo, senza timore, che un autore non è necessariamente l’unico responsabile della produzione di un testo, scritto o orale; che un’opera può essere multipla (Hemingway ha scritto 47 finali per *A Farewell to Arms*); che un testo – soprattutto se orale – può avere molteplici varianti e che un originale è solo uno tra i tanti testimoni materiali di un processo creativo. Questo lettore, così facendo, è forse più cosciente della sua molteplicità e della pluralità del mondo e più libero dall’ansia di unità, un’ansia leggermente autoritaria che ci porta a difendere un mondo più unito e coeso di quello che esiste sia nella sua origine, che nella sua produzione, ricezione, circolazione e trasformazione.

A mio avviso – ed è questo che cercherò di dimostrare in queste pagine – sia la critica letteraria che la critica testuale rimediano sempre dicendo di adeguare le proprie teorie e pratiche – esse stesse plurali – alla molteplicità dei loro oggetti, scongiurando l’ansia di unità, abbandonando il paradigma dell’uno a favore del paradigma del multiplo. Per molto tempo entrambe le critiche sono state impegnate a rivendicare l’Autore, certificando la sua esistenza e trattando l’opera / il testo / l’originale come un prolungamento ideale di questa prima idealizzazione. Ma cosa accade se all’origine ci incontriamo con la molteplicità? Se l’Autore, per esempio, si moltiplica nei suoi editori ed ogni editore costruisce il suo autore? Se un testo, come ha affermato Leyla Perroné-Moisés riferendosi al *Libro dell’Inquietudine* di Fernando Pessoa, “non è mai esistito e mai esisterà”? Se l’archivio digitale di questo *Libro*, come suggerisce Manuel Portela citando direttamente Pessoa, rivela che “Nessun problema ha la soluzione”? (cfr. <<https://projetoldod.wordpress.com>>). Se una poesia, come ha scritto Manuel Gusmão (1986) sul *Faust* pessoano, è “impossibile”?

*

A un certo punto della prima conferenza delle “Tanner Lectures”, Eco afferma:

Someone could say that a text, once it is separated from its utterer (as well as from the utterer’s intention) and from the concrete circumstances of its utterance (and by consequent from its intended referent) floats (so to speak) in the vacuum of a potentially infinite range of possible interpretations. (Eco 1990b, 160)

Eco tende a considerar como um problema a falta de limites na interpretação – como quem, após a morte de Deus, fica preocupado com a falta da sua Palavra, ou melhor, com a dos seus Intérpretes – e reivindica, contra a morte do Autor por parte da Linguística – destruição celebrada por Barthes – não o nascimento do Leitor, mas o surgimento do Texto. A leitura em aberto passa então a ser uma actividade gerada e, até certo ponto, legitimada por uma obra, isto é, por uma entidade textual⁴.

Mas como foi gerado, por sua vez, esse texto? Eco não se detém neste ponto. E que acontece se as intenções de quem o enuncia não são unívocas e se as circunstâncias concretas em que o texto é enunciado mudaram com o tempo e são diversas? Eco também não examina detidamente estas possibilidades. E porque considera tão perigoso que exista uma gama potencialmente infinita de interpretações possíveis? Eco limita-se a reiterar que a interpretação tem critérios.

No meu caso, quando coloco estas questões estou menos a pensar como intérprete e mais como editor de um texto, e este pode ser um desvio produtivo, tanto para aproximar a crítica textual da literária, como para indicar alguns pontos cegos da argumentação de Eco. Finalmente, uma obra pode ser, em parte, uma construção alheia e, se nós admitirmos que uma obra define determinados limites – enquanto suma de palavras e construção verbal –, então devemos admitir que a existência de muitas versões dessa obra pode ter claras repercussões sobre a sua interpretação.

O *Livro do Desassossego*, por exemplo, foi publicado quase cinquenta anos depois da morte de Pessoa, e não há duas edições que ofereçam o mesmo número de fragmentos, nem a mesma organização; nem sequer a mesma leitura de determinadas passagens. O *Livro*, que teve três autores (um real, Pessoa; e dois fictícios, Guedes e Soares), já teve mais de seis editores (Galhoz, Cunha, Quadros, Zenith, Pizarro, Lopes, *et al.*), e, por isso, quando nos referimos ao *Livro*, há uma pergunta que se impõe: a que *Livro* aludimos? Finalmente, a recolha e o confronto de todos os textos manuscritos, dactilografados e impressos (porque Pessoa publicou uns poucos trechos em vida) não é suficiente para resolver todos os problemas suscitados por este *work in progress*, e hoje temos menos um livro do que diversas encarnações editoriais. Daí que nem o singular da palavra *Livro* nos conceda a tranquilidade expectável.

Num texto datável de 1929, que Pessoa tencionava utilizar para o prefácio às edições próprias, descobrimos, por exemplo, que foi nesta altura, e não antes, que ele decidiu excluir alguns poemas do volume.

⁴ Cf. “The open-ended reading I was supporting was an activity elicited by (and aiming at interpreting) a work” (Eco 1990b, 143).

Eco tende a considerare come problema la mancanza di limiti nell'interpretazione – come colui che, dopo la morte di Dio, si preoccupa per l'assenza della sua Parola, o meglio, per quella dei suoi Interpreti – rivendicando contro la morte dell'Autore da parte della Linguistica – distruzione celebrata da Barthes – non la nascita del Lettore, ma la genesi del Testo. La lettura libera diventa allora un'attività creata e, in un certo senso, legittimata da un'opera, ovvero da un'entità testuale⁴.

Ma, a sua volta, come è stato generato questo testo? Eco non si sofferma su questo aspetto. E cosa succede se le intenzioni di chi lo enuncia non sono univoche e se le circostanze concrete in cui il testo è enunciato sono varie e cambiate nel tempo? Eco non esamina minuziosamente nemmeno queste possibilità. E per quale motivo ritiene così pericoloso il fatto che esista una gamma potenzialmente infinita di possibili interpretazioni? Eco si limita a reiterare che l'interpretazione ha dei criteri.

Nel mio caso, quando pongo tali questioni, penso meno come interprete e più come editore di un testo e questo può essere un allontanamento produttivo, sia per avvicinare la critica testuale a quella letteraria, sia per indicare alcune zone d'ombra del discorso di Eco. Infine, un'opera può essere, in parte, una costruzione altrui, e se ammettiamo che un'opera definisca determinati limiti – in quanto congiunto di parole e costruzione verbale – allora dobbiamo ammettere che l'esistenza di molte versioni di tale opera può avere chiare ripercussioni sulla sua interpretazione.

Il *Libro dell'Inquietudine*, ad esempio, è stato pubblicato quasi cinquant'anni dopo la morte di Pessoa e non esistono due edizioni che offrano lo stesso numero di frammenti, o la medesima organizzazione; nemmeno la stessa lettura di certi passaggi. Il *Libro*, che ha avuto tre autori (uno vero, Pessoa; e due fittizi, Guedes e Soares) ha già avuto oltre sei editori (Galhoz, Cunha, Quadros, Zenith, Pizarro, Lopes, *et al.*) e per questo, quando ci riferiamo al *Libro*, una domanda è d'obbligo: a quale *Libro* alludiamo? Infine, la raccolta e il confronto di tutti i testi manoscritti, dattilografati e stampati (perché Pessoa ha pubblicato pochi brani in vita) non è sufficiente a risolvere tutti i problemi derivanti da questo *work in progress* e oggi piuttosto che un libro in meno abbiamo diverse incarnazioni editoriali. Da ciò, nemmeno il singolare della parola *Libro* ci concede la tanto auspicata tranquillità.

In un testo datato 1929, che Pessoa aveva intenzione di usare come prefazione alle proprie edizioni, scopriamo ad esempio che è stato in questo periodo, e non prima, che decise di escludere alcune poesie dal volume.

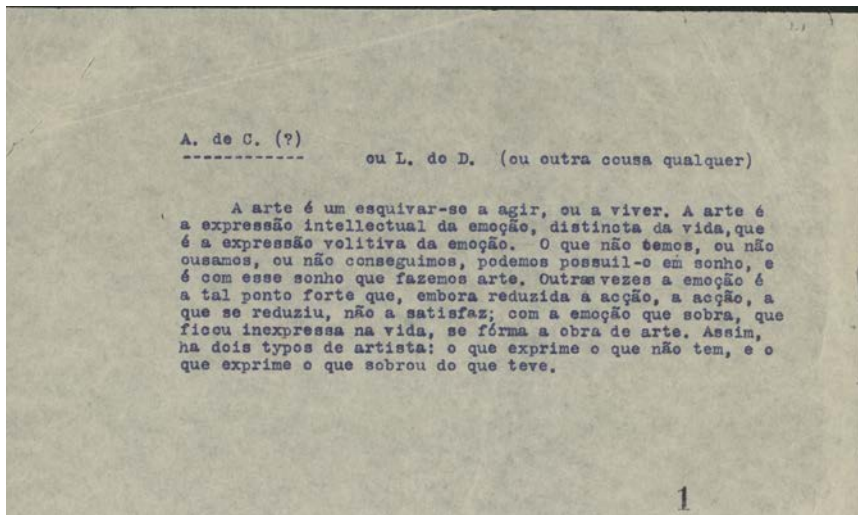
⁴Cfr. "The open-ended reading I was supporting was an activity elicited by (and aiming at interpreting) a work" (Eco 1990b, 143).

Nota para as edições próprias.
(e aproveitável para o “Prefácio”)

Reunir, mais tarde, em um livro separado, os poemas varios que havia errada tenção de incluir no *Livro do Desassossego*; este livro deve ter um titulo mais ou menos equivalente a dizer que contém lixo ou intervalo, ou qualquer palavra de igual afastamento. (Pessoa 2010, 452)

Como tenho vindo a sublinhar (Pizarro 2013), o *Livro do Desassossego* teve pelo menos duas fases. Uma primeira fase (1913-1920), tardo-decadentista e de paisagens vagas; e um segundo momento (1929-1934), tardo-modernista e de paisagens concretas. A estética de quem o enuncia alterou-se no percurso, tal como o nome do autor fictício associado à obra: Guedes ao *Livro* mais decadente; Soares ao *Livro* mais modernista. Os “poemas varios” fizeram, pois, sentido até 1929, mas não posteriormente. Neste caso, temos acesso a uma decisão explícita e registada por escrito, mas noutros casos não.

A edição, tanto ou mais que a interpretação, tem “critérios”, como diz Eco. Mas isso não implica que sejam sempre os mesmos, nem que exista uma única forma de editar. No caso do *Livro do Desassossego* não existe uma edição “definitiva”, entre outros motivos, para além dos humanos e dos comerciais, porque a incerteza e a multiplicidade estão na sua origem. A primeira folha do espólio pessoano – mesmo a primeira, com a cota 1-1 – é a seguinte:



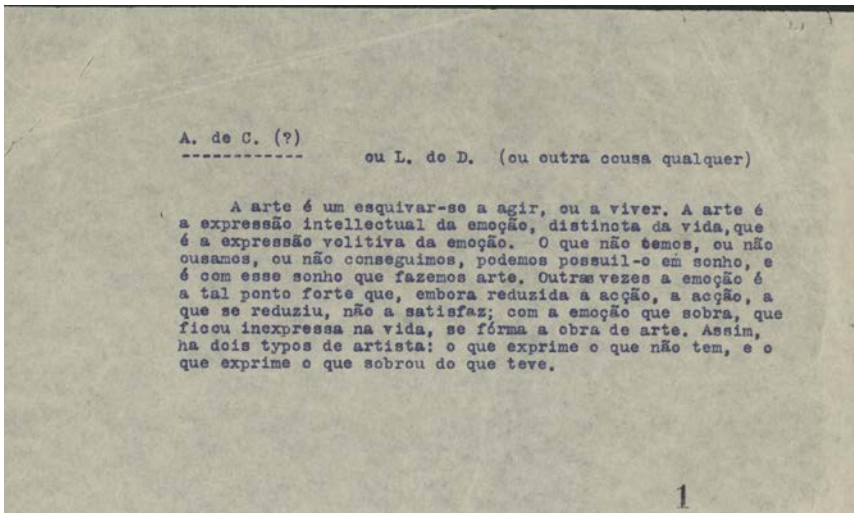
Este apontamento, como se lê, poderia ser atribuído a Álvaro de Campos (“A. de C.”), poderia ser inserido no *Livro do Desassossego* (“L. do D.”), ou poderia ser “outra cousa qualquer”. A folha 3-48 no inventário, que tem apenas duas frases, também não oferece uma solução “definitiva”: “O peso de sentir! O peso de ter que / de sentir!”:

Nota per le proprie edizioni.
(utile per la "Prefazione")

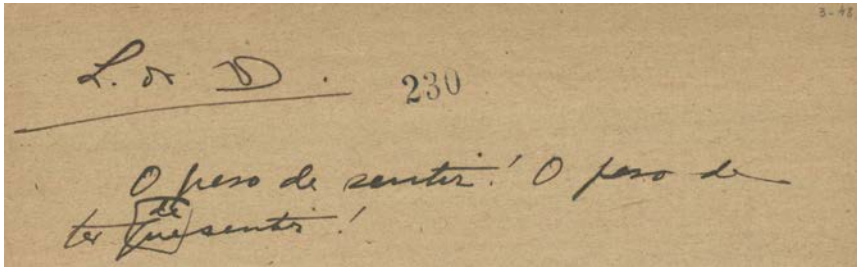
Riunire, in seguito, in un libro a parte, le varie poesie che volevo erroneamente inserire nel *Libro dell'Inquietudine*; questo libro dovrà recare un titolo equivalente a dire che contiene spaziatura o intervallo o una qualsiasi parola di uguale allontanamento.

Come ho già avuto modo di evidenziare (Pizarro 2013), il *Libro dell'Inquietudine* ha avuto almeno due fasi. Una prima fase (1913-1920) tardo-decadentista, con paesaggi vaghi, e un secondo momento (1929-1934) tardo-modernista, con paesaggi concreti. L'estetica di chi lo enuncia si è alterata nel corso del tempo, come il nome dell'autore fittizio associato all'opera: Guedes al *Libro* più decadente; Soares al *Libro* più modernista. Le "poesie varie" ebbero dunque senso fino al 1929, ma non in seguito. In questo caso ci troviamo davanti ad una decisione esplicita e messa per iscritto, ma non è così in altri casi.

L'edizione, quanto o più dell'interpretazione, ha dei "criteri", come dice Eco. Ma questo non implica che siano sempre gli stessi, nemmeno che esista un'unica forma di editare. Nel caso del *Libro dell'Inquietudine* non esiste una edizione "definitiva" per vari motivi, oltre a quelli umani e commerciali, perché l'incertezza e la molteplicità ne sono alla sua origine. Il primo foglio del fondo pessoano – proprio il primo con la collocazione 1-1 – è il seguente:



Questa annotazione, come si legge, potrebbe essere attribuita ad Álvaro de Campos ("A. de C."), potrebbe essere inserita nel *Libro dell'Inquietudine* ("L. do D."), o potrebbe essere "un'altra cosa qualsiasi". Anche il foglio 3-48 dell'inventario, che reca appena due frasi, non offre una soluzione "definitiva": "Il peso di sentire! Il peso di dover / di sentire!":



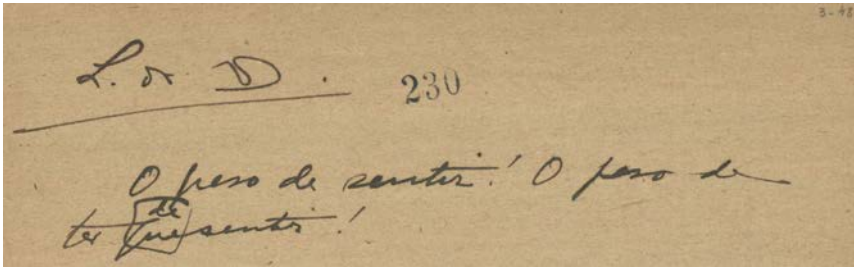
Nestes dois casos, e em muitos outros afins, é interessante constatar, primeiro, que o texto pode ser visto como um universo de infinitas possibilidades (ou um “jardín de senderos que se bifurcan”); e, segundo, que muitos editores têm rasurado as marcas de hesitação ou variação existentes, com uma certa ansiedade da unidade. Assim, no caso de 1-1, alguns eliminarão o cabeçalho e incluirão o trecho “A arte de esquivar-se a agir” como mais um fragmento do *Livro*; ou optarão, no caso de 3-48, por “que” ou por “de”, sem anotar ou justificar a sua decisão. Naturalmente, uma regra fundamental da edição é não emendar em silêncio, mas quase sempre que assistimos a este tipo de emenda é com o objectivo de apresentar um texto mais limpo, coeso e terminado. Mais uno.

Quem enuncia o texto? Quais são as circunstâncias de enunciação? É preciso contemplar cada edição de forma discreta, separada, porque o editor também pode ser um “referente intencional”. E um referente que declara, se é um bom editor, os critérios que o guiaram, ao contrário de um autor, quase nunca revela como construiu uma obra, e não se espera que o faça.

*

Voltemos a Eco. No final da segunda conferência, o autor italiano escreve: “What the text says by virtue of its textual coherence and of an original underlying signification system [...] The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text intention” (1990b, 180).. Daí que Eco defenda a existência de um “Model reader postulated by the text” (ivi, 180) e que chegue a falar, na terceira conferência, e talvez de forma algo precipitada, de uma intenção transparente do texto: “Between the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation” (ivi, 193). Novamente, não me interessa discutir aqui directa, mas indirectamente as afirmações de Eco.

Primeiro, quando se conservam vários testemunhos textuais a “intenção do autor” nem sempre é discernível, mas quando há testemunhos únicos pode sê-lo amplamente. Como saber, entre variantes alternativas, como “que” e “de”, qual teria escolhido Pessoa? Não é possível sabê-lo, como também não chegaremos a saber como teria classificado finalmente o trecho “A arte de esquivar-se a agir”



In questi due casi, e in molti altri affini, è interessante constatare, in primo luogo, che il testo può essere visto come un universo di infinite possibilità (o un “giardino di sentieri che si biforcano”); in secondo luogo, che molti editori hanno cancellato le tracce di esitazione o variazione esistenti con una certa ansia di unità. Così, nel caso di 1-1, alcuni elimineranno l’intestazione e includeranno il testo “L’arte di sottrarsi dall’agire” come un ulteriore frammento del *Libro*; oppure opereranno, nel caso di 3-48, per il “que” o “de”, senza annotare o giustificare la propria decisione. Naturalmente, una regola fondamentale dell’edizione è di non correggere in silenzio anche se, ogni volta che assistiamo a questo tipo di correzione, è con l’obiettivo di presentare un testo più pulito, coeso e finito. Più unitario.

Chi enuncia il testo? Quali sono le circostanze dell’enunciazione? È necessario contemplare ogni edizione in maniera distinta, separata, in quanto anche l’editore può essere un “referente intenzionale”. E un referente che dichiara, se è un buon editore, i criteri che lo hanno guidato, al contrario dell’autore, quasi mai rivelerà come ha costruito un’opera e nemmeno ci si aspetta che lo faccia.

*

Torniamo a Eco. Alla fine della seconda conferenza l’autore italiano scrive: “What the text says by virtue of its textual coherence and of an original underlying signification system [...] The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text intention” (1990b, 180). Da ciò Eco difende l’esistenza di un “Model reader postulated by the text” (ivi, 180) e nella terza conferenza, forse in modo un po’ precipitoso, arriva a parlare di una intenzione trasparente del testo: “Between the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation” (ivi, 193). Di nuovo, non mi interessa discutere qui direttamente le affermazioni di Eco, quanto indirettamente.

In primo luogo, quando si conservano vari testimoni testuali “l’intenzione dell’autore” non è sempre discernibile, ma quando esistono testimoni unici può esserlo ampiamente. Come è possibile sapere, tra varianti alternative, come “que” e “de”, quale avrebbe scelto Pessoa? Non è possibile saperlo, e nemmeno arriveremo a sapere come avrebbe classificato il testo “L’arte di sottrarsi dall’agire”

(mas sabemos, e isso é importante, que a folha que contém esse trecho ficou guardada entre papéis destinados ao *Livro*). Segundo, um dos primeiros leitores de um texto pode ser o seu editor, cuja “intenção”, por “discutível” que seja, não pode ser esquecida. Terceiro, um texto é sempre, em maior ou menor medida, um rascunho, e a sua intenção não é “transparente”, porque está a ser construído (isto é mais evidente quando se trabalha com manuscritos do que com impressos, por exemplo, mas a observação é válida para todo o tipo de documentos). Quarto, supondo que admitimos que existe um “leitor modelo postulado pelo texto”, teríamos, então, de ponderar, se há também um editor modelo postulado pelo texto. Nos casos em que existem segmentos rasurados talvez sim (mas como saber se a decisão de riscar era irreversível?); nos casos em que há variantes alternativas, não, ou não é tão claro. Quinto e último, se a tarefa do leitor é fazer uma conjectura sobre a intenção do texto, qual seria a tarefa do editor? Propor uma configuração textual? Provavelmente sim. Mas com uma ressalva: o editor não tem apenas de procurar o sentido de um texto, mas deve também atender aos elementos não textuais de um documento (instrumentos de escrita, tipo de papel, eventual marca de água, etc.). Quando não há uma narrativa, como é o caso do *Livro do Desassossego*, a organização, por exemplo, depende tanto do sentido dos textos, como da materialidade dos suportes. Eu não sei se há uma *intentio editoris*, nem se esta é dedutível do texto, nem se o texto recusa uma edição “insustentável”. Até gostaria de responder afirmativamente, com um certo optimismo. Até gostaria de imaginar que eu sou gerado pelos materiais autógrafos. Mas quando o editor deve, ou considera que deve, tomar decisões que o autor não tomou, o certo é que o texto editado se torna indissociável dessas decisões.

*

Gosto também de imaginar que Eco tem razão quando afirma, encerrando a última conferência, o seguinte: “The text qua text still represents a comfortable presence, the point to which we can stick” (ivi, 202). Mas não sei se alguns textos me têm trazido sossego (embora nos arquivos costume sentir paz, como quando estou numa fonte alta) ou me têm inoculado desassossego. Lembro-me que há textos que me desassossegaram durante semanas, meses ou anos porque não conseguia ler (decifrar) uma palavra, porque o seu sentido escapava-me ou porque havia algumas perguntas, dessas que um historiador faz às suas fontes, que eu não podia responder. Além disso, há textos que claramente não foram escritos para nos sentirmos cómodos. E é pouco provável que um texto, quando é mesmo bom, seja “cómodo”, na medida em que procura que não lhe fiquemos indiferentes. Claro, antes e depois das especulações, temos os textos (e mais ainda, os “originais”) e, neste sentido, podemos sempre recuar, e podemos firmar-nos neles, como quem pede para reler um texto antes de arriscar uma interpretação. Neste sentido posso compreender Eco, quando escreve que as palavras são “The words brought by the author are a rather embarrassing bunch of material evi-

(ma sappiamo, e questo è importante, che il foglio contenente questo testo è rimasto tra le carte destinate al *Libro*). In secondo luogo, un primo lettore di un testo può essere il suo editore, la cui "intenzione", per quanto "discutibile", non può essere dimenticata. In terzo luogo, un testo è sempre, in maggiore o minore misura, una bozza e la sua intenzione non è "trasparente", poiché viene costruita (e questo è più evidente, per esempio, quando si lavora con manoscritti anziché con testi stampati, ma l'osservazione è valida per ogni tipo di documento). In quarto luogo, supponendo che ammettiamo l'esistenza di un "lettore modello postulato dal testo" ci dovremmo chiedere se esista anche un editore modello postulato dal testo. Nel caso in cui esistano segmenti cancellati forse sì (ma come è possibile sapere se la decisione di cancellare era irreversibile?), e nel caso di varianti alternative, no, oppure non è così chiaro. In quinto e ultimo luogo, se il compito del lettore è di fare una congettura sull'intenzione del testo, quale sarebbe il compito dell'editore? Proporre una configurazione testuale? Probabilmente sì, ma con una riserva: l'editore non deve solo cercare il senso di un testo, deve anche comprendere gli elementi non testuali di un documento (strumenti di scrittura, tipo di carta, eventuale filigrana, etc.). Quando non esiste una struttura narrativa, come nel caso del *Libro dell'Inquietudine*, l'organizzazione, ad esempio, dipende sia dal senso dei testi, sia dalla materialità dei supporti. Non so se esista una *intentio editoris*, nemmeno se questa sia deducibile dal testo, e nemmeno se il testo rifiuti una edizione "insostenibile". Vorrei rispondere affermativamente, con un certo ottimismo e mi piacerebbe immaginare che sono generato da materiali autografi. Ma quando l'editore deve, o ritiene di dover prendere decisioni che l'autore non ha preso, di sicuro il testo pubblicato diventa indissociabile da queste decisioni.

*

Mi piace anche immaginare che Eco abbia ragione quando afferma, concludendo l'ultima conferenza: "The text qua text still represents a comfortable presence, the point to which we can stick" (ivi, 202). Ma non so se alcuni testi mi abbiano portato quiete (sebbene negli archivi sia solito avvertire un senso di pace come quando mi trovo in prossimità di una sorgente) o mi abbiano inoculato inquietudine. Mi ricordo di testi che mi hanno angosciato per settimane, mesi o anni perché non riuscivo a leggere (decifrare) una parola, perché il loro senso mi sfuggiva o perché c'erano delle domande, di quelle che uno storico rivolge alle proprie fonti, alle quali non potevo rispondere. Oltre a questo, ci sono testi che non sono stati scritti per farci sentire comodi. Ed è poco probabile che un testo, quando è bello davvero, sia "comodo", dal momento che cerca di non farci sentire indifferenti ad esso. È chiaro che, prima e dopo le speculazioni, abbiamo i testi (e ancora di più gli "originali") e in questo senso possiamo sempre retrocedere e fissarci su di essi come colui che chiede di rileggere un testo prima di azzardare un'interpretazione. In questo senso posso comprendere Eco, quando scrive che le parole sono "The words brought by the author are a rather embarrassing bunch

dences that the reader cannot pass over in silence” (ivi, 144). Finalmente, são o que existe; são o ponto de partida. Mas seria também necessário contemplar uma série de elementos não textuais, nesse caso.

Por exemplo, há textos que foram incluídos no *Livro do Desassossego* antes da sua edição crítica (Pessoa 2010), que eram anteriores a 1913, o que tornava quase impossível a sua inclusão; a datação crítica, com base nos suportes materiais, ajudou-nos a confirmar que eram elementos estranhos. Apresento apenas um de muitos exemplos:

138A-16 | *O meu ideal* [↑ *está claro*] é [↑ *muito*] maior do que eu. (*Livro do Desassossego* 2008, 232)

Manuscrito num envelope dirigido a *Mr. F. A. N. Pessoa* | *Rua da Bella Vista à Lapa 17, 1º* | *Lisbon, Portugal*. Datável de *circa* 1908; é bastante anterior aos primeiros trechos do *Livro*. (Pessoa 2010, 549)

Este texto jamais poderia pertencer ao *Livro*, visto que, como projecto, o *Livro* ainda nem existia.

Há um caso recente que me parece ainda mais exemplar. Na edição crítica dos *Poemas de Alberto Caeiro* (2015 [1946]), Ivo Castro demonstra que dois poemas caeirianos, do ciclo *O Pastor Amoroso*, são apenas um poema, baseando-se em indícios materiais. Esta é a descrição da folha em que figura o poema:

Ao alto da folha, dois fragmentos datilografados a azul, imediatamente anteriores ao início do poema, mas dele claramente distintos. Com efeito, ambos se acham cancelados por traços ondulados a lápis, como vimos Pessoa fazer na folha 67-56^o, dos poemas anteriores; inclino-me, por isso, a considerar que estes cancelamentos são autorais, ao contrário do que supõem Martins-Zenith, [p.] 214. [...]

Todos [os editores] têm considerado estar perante duas composições autónomas, uma azul e uma vermelha; salvo erro, esta será a primeira edição a propor que as duas partes, escritas em momentos separados mas consecutivos, formam um único poema. A Ática (seguida pela Aguilar) publicou apenas a parte datilografada a vermelho como poema autónomo, a partir do v. 10, «Todos os dias agora acordo com alegria e pena». [...]

Cunha, [pp.] 107-108, publica as duas estrofes como poemas autónomos, mas em ordem inversa, atribuindo o número V à segunda e o VI à primeira. Além disso, associa a uma e a outra alguns dos fragmentos das margens. Martins-Zenith, [pp.] 93-94, também publicam as duas estrofes como poemas autónomos, mas pela ordem natural. Já se percebeu que, ao falar de duas estrofes, vejo o texto desta peça, descontados todos os seus fragmentos, como um poema único. Direi porquê. A análise material da página revela que a escrita se distribuiu basicamente por três fases intervaladas: na primeira, a primeira estrofe, precedida de dois fragmentos, foi datilografada a azul (a máquina que Pessoa usou neste caso estava equipada com uma fita bicolor, de duas faixas azul e vermelha). Na segunda fase, após uma pausa de duração desconhecida,

of material evidences that the reader cannot pass over in silence" (ivi, 144). Infine, i testi sono ciò che esiste, sono il punto di partenza, ma al contempo, in questo caso, sarebbe necessario contemplare una serie di elementi non testuali.

Per esempio, ci sono testi che sono stati inseriti nel *Libro dell'Inquietudine* prima della sua edizione critica (Pessoa 2010), precedenti al 1913; un fatto questo che rendeva quasi impossibile il loro inserimento; la datazione critica, basata su supporti materiali, ci ha aiutato a confermare che erano elementi estranei. Presento solo uno tra i tanti esempi possibili:

138A-16 | *O meu ideal* [↑ *está claro*] é [↑ *muito*] *maior do que eu.* (*Livro do Desassossego* 2008, 232)

Manoscritto in una busta indirizzata a *Mr. F. A. N. Pessoa* | *Rua da Bella Vista à Lapa 17, 1º* | *Lisbon, Portugal*. Databile circa 1908; è alquanto antecedente ai primi brani del *Libro*.

Questo testo non potrebbe mai appartenere al *Libro*, visto che, come progetto, il *Libro* ancora non esisteva.

Un caso recente mi pare ancora più significativo. Nell'edizione critica delle *Le Poesie di Alberto Caeiro* (2002), Ivo Castro afferma che due poesie caeiriane, appartenenti al ciclo *Il Pastore Ammoso*, sono una poesia sola, basandosi su indizi materiali. Questa è la descrizione del foglio in cui figura la poesia:

Nel foglio in alto, due frammenti dattilografati in blu, subito precedenti l'inizio della poesia, ma da essa chiaramente separati. In effetti, entrambi sono cancellati da tratti ondulatori a lapis, come abbiamo visto fare da Pessoa nel foglio 67-56^c, due poesie antecedenti; propendo, dunque, a ritenere che queste cancellazioni sono autoriali, al contrario di quanto suppongono Martins-Zenith, [p.] 214. [...]

Tutti [gli editori] hanno pensato di trovarsi davanti a due componimenti autonomi, uno blu e uno rosso; salvo errori, questa è la prima edizione che presenta le due parti, scritte in momenti separati ma consecutivi, come un'unica poesia. La casa editrice *Ática* (seguita da *Aguilar*) ha pubblicato solo la parte dattilografata in rosso come poesia autonoma, a partire dal verso 10, "Ogni giorno, adesso, mi sveglio con allegria e pena". [...]

Cunha, [pp.] 107-108, pubblica le due strofe come poesie autonome, ma con ordine inverso, attribuendo il numero V alla seconda e il VI alla prima. Inoltre, associa a una e all'altra alcuni frammenti ai margini. Anche Martins-Zenith, [pp.] 93-94, pubblicano le due strofe come poesie autonome, ma seguendo l'ordine normale.

Ormai si è capito che, parlando delle due strofe, vedo il testo di questo documento, ad eccezione dei suoi frammenti, come un'unica opera. E ne spiego il motivo. L'analisi materiale della pagina rivela che la scrittura è stata distribuita essenzialmente in tre fasi intervallate: nella prima, la prima strofa, preceduta da due frammenti, è stata dattilografata in blu (la macchina usata da Pessoa in questo caso era equipaggiata con un nastro bicolore con due strisce, blu e rossa). Nella seconda fase, dopo una pausa dalla durata sconosciuta, che è servita a rileggere il testo scritto, è stata dattilografata in rosso un'annotazione dal valore retrospettivo, ovvero, riferita al testo ormai scritto:

que serviu para reler o texto escrito, foi datilografada a vermelho uma instrução de valor retrospectivo, isto é, referida ao texto já escrito: «(examine very carefully)». A esta instrução seguiu-se imediatamente a segunda estrofe, também usando a faixa vermelha da mesma fita bicolor. Nos traços ascendentes de algumas letras, vê-se o azul da faixa superior. Por essa altura, a página encontrava-se limpa de emendas manuscritas: apenas texto a azul na metade superior e texto a vermelho na metade inferior, tudo datilografado. A pausa entre os dois momentos não pode ter sido muito longa, pois a folha não foi retirada da máquina; se o tivesse sido, ao ser reintroduzida para receber a secção a tinta vermelha, ter-se-ia perdido o alinhamento vertical das margens e das letras das secções datilografadas nas duas cores. A presença desse alinhamento significa que a folha permaneceu na máquina enquanto o poeta relia a estrofe azul, a achava precisada de cuidadosa revisão, registava imediatamente essa opinião num vermelho cominatório e na mesma cor procedia à escrita da segunda estrofe, com isso indicando que esta estava dispensada de revisão, pois era o remate desejado, a que a primeira estrofe ainda deveria ser adaptada. Só então a folha foi retirada da máquina, ainda limpa de emendas manuscritas. (em Pessoa 2015, 257-260)

Esta longa citação é apenas uma parte de uma longa e minuciosa descrição material. O mais importante é sublinhar em que medida as observações materiais e o estabelecimento da génese da escrita podem ser elementos determinantes para a fixação de um texto, e como os elementos a ter em conta ultrapassam, de longe, a dimensão textual de um escrito. Apenas depois da edição de Castro, este poema bicéfalo foi unificado, e o breve ciclo de *O Pastor Amoroso*, construído postumamente em 1960, passou a ter uma forma de conjunto mais fiável. Não só as palavras, mas também a materialidade das mesmas e dos suportes, podem ser “um feixe embaraçoso de dados materiais”. De facto, se considerarmos as palavras como “dados materiais”, devemos no mínimo recuperar o seu contexto, não esquecendo a sua própria materialidade. Até porque toda inscrição torna mais transparente a elaboração de um escrito e o processo editorial do seu estabelecimento (*constitutio textus*).

“Agora que sinto amor” foi publicado como um poema único em 2015. Isto significa que durante quase setenta anos foi editado de diversas formas e que quando lermos o que foi escrito sobre esse poema, antes de 2015, não poderemos ignorar uma questão básica: qual foi a edição de referência, porque cada edição apresentou um poema ou poemas diferentes.

“(examine very carefully)”. A questa annotazione è seguita immediatamente la seconda strofa, anche in questo caso usando la striscia rossa del nastro bicolore. Nei tratti ascendenti di alcune lettere, si vede il blu della striscia superiore. A quell'epoca la pagina era libera da correzioni manoscritte: solo il testo in blu nella metà superiore e il testo in rosso nella metà inferiore, tutto dattilografato. La pausa tra i due momenti non può essere stata molto lunga, in quanto il foglio non è stato tolto dalla macchina; se così fosse stato, al momento di introdurla di nuovo per avere la sessione in rosso, si sarebbe perduto l'allineamento verticale dei margini e delle lettere delle sessioni dattilografate nei due colori. La presenza di questo allineamento significa che il foglio è rimasto nella macchina mentre il poeta, nel rileggere la strofa blu trovandola bisognosa di attenta revisione, registrava immediatamente questa opinione in un rosso combinatorio e con lo stesso colore procedeva a scrivere la seconda strofa, indicando con questo che era dispensata di revisione, visto che era il risultato desiderato, a cui la prima strofa doveva ancora essere adattata. Solo allora il foglio è stato tolto dalla macchina, ancora privo di correzioni manoscritte.

Questa lunga citazione è solo una parte di una lunga e minuziosa descrizione materiale. L'aspetto più importante è evidenziare in che misura le osservazioni materiali e lo strutturarsi della genesi della scrittura possano essere elementi determinanti per la fissazione di un testo, e come gli elementi da tenere in considerazione superino, di gran lunga, la dimensione testuale di uno scritto. Solo dopo l'edizione di Castro questa poesia bicefala è stata unificata e il breve ciclo de *Il Pastore Amaro*, costruito postumo nel 1960, ha avuto una forma d'insieme più fluida. Non solo le parole, ma anche la materialità delle stesse e dei supporti possono essere “un insieme imbarazzante di dati materiali”. Di fatto, se consideriamo le parole come “dati materiali”, dobbiamo come minimo recuperare il loro contesto senza dimenticare la loro materialità. Anche perché tutta l'iscrizione rende più trasparente l'elaborazione di uno scritto e il processo editoriale della sua costruzione (*constitutio textus*).

“Adesso che sento amore” è stata pubblicata come un'unica poesia nel 2015. Ciò significa che per quasi settant'anni è stata edita in forme diverse e quando leggiamo ciò che è stato scritto su questa poesia prima del 2015, non possiamo ignorare una questione essenziale: qual è stata l'edizione di riferimento, visto che ogni edizione ha presentato una poesia o poesie differenti.

Retirado

67-67 15-

Mother Paula - a aplicação local da Cruz de Guerra em brasa. (the phrase suggested by the appearance of that person in Rua dos Capellistas...)

E tudo é bello porque tu és bella
(And all looks lovely in thy loveliness)

23/7/1930. Agora que sinto amor *no que cheira*.
Tenho ~~interesse~~ interesse nos perfumes.
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.
Agora sinto o perfume das flores como uma coisa nova.
Sei bem que ellas cheiravam, como sei que existia.

*Das coisas que se
outem perfum.
na
loação.*

Mas agora sei com ~~os sentidos~~ *a percepção de labir.*
~~Antigamente sabia com a intelligencia, que é sempre~~
~~dos sentidos~~

Hoje sei ~~commigo~~ as flores sabem-me bem ~~o~~ *o* paladar
que ha no cheiro.

Nem se vejo de se sentir cheirar bem, *le amo.* *(Não sei nada)*

*Hoje si vou acordar e cheiro
antes de me.*

(examine very carefully).

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma, acordava.
Tenho alêgria e pena porque perco o que sonho
E posso estar na realidade onde está o que sonho.
Não sei o que hei de fazer das minhas sensações.

p. 101

XXXXX

~~Exercis~~ Não sei o que hei de ser commigo *(Está tudo)*
Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar.

de novo.

*Quem ama é effeito a quem é,
E é a mesma pessoa sem ~~coisa~~ *coisa*.
Mas tudo ~~para~~ *para* a ~~grande~~ *grande* ~~coisa~~ *coisa* ~~de~~ *de**



Retirado

67-67

15-

Mother Paula - a applicação local da Cruz de Guerra em brasa. (the phrase suggested by the appearance of that person in Rua dos Capellistas...)

E tudo é bello porque tu és bella
(And all looks lovely in thy leveliness)

23/7/1930. Agora que sinto amor ^{no que cheira.}
Tenho ~~mais~~ interesse nos perfumes.
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.
Agora sinto o perfume das flores como uma coisa nova.
Sei bem que ellas cheiravam, como sei que existia.
Mas agora sei com os sentidos a perfeição da beleza.

*São coisas que se
sentem perfumadas
na
mente.*

*Quando
me vem
essa?
falta de tra*

~~Antigamente sabia com a intelligencia, que é sempre
dos outros.~~
Hoje sei ~~comigo~~ as flores sabem-me bem ^{sem} a paladar
que ha no cheiro.

*que se
sentem
na
mente*

*Hoy si voy a acordar a dentro
antes de me.*

Nem se vejo de se sentir cheirar bem, [e amo.] ~~(Não sei nada)~~
(examine very carefully).

Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava.
Tenho alâgria e pena porque perco o que sonho
E posso estar na realidade onde está o que sonho.
NÃO sei o que hei de fazer das minhas sensações.
~~XXXXXX~~ Não sei o que hei de ser commigo ~~(de dentro)~~
Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar.

p. 101

XXXXX

de novo.

*Quem ama é diferente de quem é,
E é a mesma pessoa ^{sem} ~~sem~~ ^{ninguém} ~~sem~~
Não tem fundamento para a grande coisa ~~deliberada~~*



No âmbito dos estudos literários tornou-se clássico o texto de William Wimsatt e Monroe Beardsley em que os críticos americanos defendem que a intenção de um autor não está disponível nem é desejável: “We argue that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging either the meaning or the value of a work of literary art” (1946, 468). Mas apesar dos trabalhos do *new criticism*, em que a intenção do autor foi declarada uma falácia afectiva ou interpretativa, o conceito da intenção final foi decisivo nos estudos textuais anglo-americanos. Fredson Bowers declarou: “A critical edition that pursues and recovers the author’s full intentions wherever found, and correctly associates them in one synthesis [by emending and conflating], is clearly the only suitable edition that is complete and accurate enough to satisfy the needs of a critic” (1970, 30-31). G. Thomas Tanselle sugeriu que o objectivo último, e por vezes silencioso, de um editor crítico era aproximar-se da última vontade do autor (1976). Steven Mailloux propôs o conceito de intenção inferida: “Inferred intentions characterize the critic’s description of the convention-based responses that the author, as he is writing, understands he will achieve as a result (at least in part) of his projected reader’s recognition of his intention” (1982, 99). Peter Shillingsburg distinguiu uma “intention to do”, que se poderia recuperar (“An intention to record [...] a specific sequence of words and punctuation according to an acceptable or feasible grammar”), de uma “intention to mean”, que só se poderia reaver de forma não conclusiva, isto é, não completa ou terminada através da interpretação crítica (1996, 33). David Greetham dividiu o campo das intenções finais em três territórios: teorias baseadas no autor (“writer-based theories”; Bowers *et al.*); teorias baseadas no texto (“text-based theories”; Wimsatt/Beardsley); e teorias baseadas no leitor (“reader-based theories”; Derrida *et al.* 1998, 265). Naturalmente, esta divisão lembra a de Umberto Eco em *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Por último, como já referimos, Jerome J. McGann defendeu, desde os inícios da década de 1980, a ruptura definitiva com o conceito de intenção autoral:

These rival positions share the view that the rule of final intentions will govern the choice of copy-text. My argument here is that such decisions need not finally depend upon any concept of author’s intentions at all. Greg does not employ such a concept in his rationale at least partly because he understood so well the social and historical circumstances under which Shakespeare’s texts were produced. Because the concept of author’s intentions does not find a clear and unambiguous purchase in the reality of those productive circumstances, it cannot be used as the ultimate measure for determining editorial decisions. (1992, 55)

Em última instância, o que é demonstrado por muitos destes debates é que, mesmo tendo sido declarada “morte” ao autor ou tendo-se tornado mais social o conceito de autor, este tende a regressar, até porque parece manifes-

Nell'ambito degli studi letterari è diventato un classico il testo di William Wimsatt e Monroe Beardsley, nel quale i critici americani difendono l'idea che l'intenzione di un autore non è disponibile e nemmeno desiderabile: "We argue that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging either the meaning or the value of a work of literary art" (1946, 468). Tuttavia, nonostante i lavori del *new criticism*, dove l'intenzione dell'autore è stato definito come un dichiarato fallimento affettivo o interpretativo, il concetto di intenzione finale è stato decisivo per gli studi testuali anglo-americani. Fredson Bowers ha dichiarato: "A critical edition that pursues and recovers the author's full intentions wherever found, and correctly associates them in one synthesis [by emending and conflating], is clearly the only suitable edition that is complete and accurate enough to satisfy the needs of a critic" (1970, 30-31). G. Thomas Tanselle ha suggerito che l'obiettivo ultimo, a volte silenzioso, di un editore critico sia quello di avvicinarsi alla volontà ultima dell'autore (1976). Steven Mailloux ha proposto il concetto di intenzione indotto: "Inferred intentions characterize the critic's description of the convention-based responses that the author, as he is writing, understands he will achieve as a result (at least in part) of his projected reader's recognition of his intention" (1982, 99). Peter Shillingsburg ha individuato una "intention to do", che si potrebbe recuperare ("An intention to record [...] a specific sequence of words and punctuation according to an acceptable or feasible grammar"), una "intention to mean" che si potrebbe riavere solo in modo non conclusivo, ovvero non completo o determinato attraverso l'interpretazione critica (1996, 33). David Greetham ha diviso il campo delle intenzioni finali in tre aree: teorie basate sull'autore ("writer-based theories"; Bowers *et al.*); teorie basate sul testo ("text-based theories"; Wimsatt e Beardsley); teorie basate sul lettore ("reader-based theories"; Derrida *et al.* 1998, 265). Naturalmente, questa divisione ricorda quella di Umberto Eco tra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Per ultimo, come abbiamo già riferito, Jerome J. McGann ha difeso, a partire dagli inizi degli anni Ottanta, la rottura definitiva con il concetto di intenzione autorale:

These rival positions share the view that the rule of final intentions will govern the choice of copy-text. My argument here is that such decisions need not finally depend upon any concept of author's intentions at all. Greg does not employ such a concept in his rationale at least partly because he understood so well the social and historical circumstances under which Shakespeare's texts were produced. Because the concept of author's intentions does not find a clear and unambiguous purchase in the reality of those productive circumstances, it cannot be used as the ultimate measure for determining editorial decisions. (1992, 55)

In ultima istanza, ciò che è dimostrato da molti in questi dibattiti è che, sebbene sia stata dichiarata la "morte" dell'autore, o essendo diventato più sociale il concetto di autore, questo tende a tornare anche perché sembra

tar-se em cada passo em que um manuscrito tem correções, por exemplo, e por estarmos pouco preparados para admitir incertezas, ambiguidades, inacabamentos e intenções múltiplas. O debate acerca da existência de uma “obra aberta” sempre supôs, paradoxalmente, uma obra fechada (leia-se encadernada, canonizada, etc.), e mais delicado ainda, uma obra, uma produção una e única. Bowers propugnou sempre um entendimento da edição como uma síntese. Mas como é possível sintetizar o que se ramifica, o que se desdobra, o que fica em aberto, o que está cheio de alternativas, o que passou por inúmeras intervenções? Não estaremos, porventura, a transferir para o nosso trabalho com os rascunhos a nossa mentalidade de impressores e compositores? Não estaremos esquecidos que os textos têm uma história e que as edições vão transformando os universos letrados? Por algum motivo, *humano demasiado humano*, ansiamos a unidade, embora a multiplicidade seja mais real e torne tudo mais complexo e interessante.

*

Para encerrar, convém referir um tema que mereceria maior desenvolvimento: o da edição electrónica. Manuel Portela tem vindo a trabalhar num arquivo digital que contenha todas as edições do *Livro do Desassossego* (e talvez um dia as suas traduções). Carlos Pittella-Leite, com a colaboração do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, está a preparar uma nova edição do “poema impossível” de Pessoa, o *Fausto*. Não é no papel, mas na edição electrónica que ambos os investigadores têm centrado as suas explorações. Porque? A meu ver, porque uma edição electrónica permite ultrapassar com maior facilidade as limitações do códex e, em geral, dos formatos do livro; facilita as marcações, as remissões, os *layers* e, em geral, as edições de edições (isto é, vários tipos de edição dentro de uma única página); e torna mais simples apresentar um texto ou uma obra em toda a sua multiplicidade. É possível que, com o tempo, o papel albergue cada vez mais livros de bolso que respondam, de forma compacta, à nossa ansiedade de unidade; e que os meios electrónicos ofereçam, como um prolongamento dessas edições, outras mais vastas, dinâmicas e documentadas. Muitos de nós ainda somos filhos de Gutenberg, e preparamos edições sintéticas como queria Bowers, mas sabemos que editamos materiais que não ficaram prontos para serem encaixados nas linhas invisíveis de uma página (que derivam da tipografia em chumbo) e que, para criar um texto linear e corrido, privilegiamos certas palavras em detrimento doutras. Talvez por isso, em certas ocasiões, em vez de tomarmos algumas decisões, preferimos editar um texto de várias maneiras (com e sem símbolos, cartográfica e não cartograficamente), para apresentarmos o mesmo escrito sob várias perspectivas, e de modo a não ocultarmos os processos de uniformização e standardização. Talvez porque depois da ansia da unidade se torne igualmente forte a ansia da variedade, sentida como uma espécie de

comparire, per esempio, ogni volta che un manoscritto contiene correzioni, e perché siamo poco preparati ad ammettere incertezze, ambiguità, incompletezze e intenzioni molteplici. Il dibattito sull'esistenza di una "opera aperta" ha sempre supposto, paradossalmente, un'opera chiusa (sia essa rilegata, canonica, etc.) e, aspetto ancora più delicato, un'opera come una produzione unitaria e unica. Bowers ha sempre sostenuto una interpretazione dell'edizione come una sintesi. Ma com'è possibile sintetizzare ciò che si ramifica, ciò che si sdoppia, ciò che resta aperto, ciò che è pieno di alternative, ciò che ha vissuto innumerevoli interventi? Non staremo, per caso, trasferendo nel nostro lavoro di abbozzi, la nostra mentalità di stampatori e compositori di bozze? Non staremo dimenticando che i testi hanno una storia e che le edizioni trasformano gli universi letterari? Per qualche motivo *umano, troppo umano*, agogniamo l'unità, nonostante la molteplicità sia più reale e renda tutto più complesso e interessante.

*

Per concludere, è opportuno fare riferimento a un tema che meriterebbe maggiore sviluppo: quello della edizione elettronica. Manuel Portela ha recentemente iniziato a lavorare in un archivio digitale che contiene tutte le edizioni del *Libro dell'Inquietudine* (e forse un giorno le sue traduzioni). Carlos Pittella-Leite, con la collaborazione del Centro Studi di Teatro dell'Università di Lisbona, sta preparando la nuova edizione della "poesia impossibile" di Pessoa, il *Faust*. Non è sulla carta, ma sull'edizione elettronica che entrambi i ricercatori hanno concentrato le loro ricerche. Perché? A mio avviso, perché un'edizione elettronica permette di superare con maggiore facilità le etichettature, i rimandi, i *layers* e, più in generale, le edizioni delle edizioni (ovvero vari tipi di edizione all'interno di un'unica pagina), rendendo più semplice presentare un testo o un'opera in tutta la sua molteplicità. È possibile che, nel tempo, la carta ospiterà sempre più libri tascabili che rispondano, in modo compatto, alla nostra ansia di unità, e che i mezzi elettronici offrano, come una sorta di prolungamento di queste edizioni, altre edizioni più ampie, dinamiche e documentate. Molti di noi sono ancora figli di Gutenberg e preparano edizioni sintetiche come voleva Bowers, ma sappiamo che pubblichiamo materiali che non sono arrivati a noi per essere rinchiusi nelle linee invisibili di una pagina (che si devono alla tipografia a piombo) e che, per creare un testo lineare e scorrevole, privilegiamo certe parole a discapito di altre. Forse è per questo che, in certe occasioni, invece di prendere delle decisioni, preferiamo pubblicare un testo in vari modi (con e senza simboli, cartaceo e non cartaceo) per presentare lo stesso scritto da varie prospettive, in modo da non occultare i processi di uniformità e standardizzazione. Forse perché, dopo l'ansia di unità, possa ritornare ugualmente forte l'ansia di varietà, sentita come una sorta di nostalgia. Dopo la lettura di "Adesso che sento amore", in edizione

nostalgia. Depois de ler “Agora que sinto amor” numa edição impressa, preciso de voltar ao documento autógrafa (cf. o fac-simile, <<http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/index.html>>) e recuperar esse testemunho. Acredito na versão editada e anotada, segundo determinados critérios editoriais, mas sei que alcançou uma unidade da qual o autor, Pessoa, não foi inteiramente responsável.

Bibliografia

- Barthes Roland (1984 [1968]), “La mort de l’auteur”, en Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 63-69. Trad. portuguesa por Mário Laranjeira (1988), “A morte do autor”, in Roland Barthes, *O rumor da língua*, São Paulo, Brasiliense, 65-71.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*, New York, Oxford UP.
- Bowers Fredson (1970 [1963]), “Textual criticism”, in James Thorpe (ed.), *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, Modern Language Association, 29-54.
- Derrida Jacques, Wolfreys Julian (1998), *Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani. Trad. portuguesa por João Rodrigo Narciso Furtado (2016 [1989]), *Obra aberta*, Lisboa, Relógio d’Água.
- (1990a), *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani. Trad. portuguesa por José Colaço Barreiros (2014 [1992]), *Os limites da interpretação*, Algés, Difel.
- (1990b), *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, The Tanner Lectures On Human Values. Delivered at Clare Hall, Cambridge University March 7 and 8, 1990, <http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/e/Eco_91.pdf> (11/2016).
- Eco Umberto (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, ed. by Stefan Collini, Cambridge, Cambridge UP.
- Foucault Michel (1969), “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie* 3, 73-104. Trad. portuguesa por A.F. Cascais (1992), *O que é um autor?*, prefácio José A. Bragança de Miranda, Lisboa, Vega, 1-21.
- Greetham David (1998), *Textual Transgressions: Essays towards the Construction of a Biobibliography*, New York-London, Garland Publishing.
- Gusmão Manuel (1986), *O Poema Impossível: o «Fausto» de Pessoa*, Lisboa, Caminho.
- Mailloux Steven (1982), *Interpretative Convention: the Reader in the Study of American fiction*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Mailloux Steven (1982), *Interpretative Conventions: the Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca-London, Cornell UP.
- McGann J.J. (1992 [1983]), *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- McKenzie D.F. (1986), *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library.
- Nietzsche Friedrich (1873), “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne”, in Karl Schlechta (Hrsg.), *Werke in drei Bänden*, München, Hanser. Trad. portuguesa e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho (1983), *Sobre verdade e mentiras no sentido extra-moral*, São Paulo, Abril Cultural.
- Perrone-Moisés Leyla (2001 [1982]), *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, São Paulo, Martins Fontes.

stampata, sento il bisogno di tornare al documento autografo (cfr. il facsimile <<http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/index.html>>) e di recuperare questo testimone. Credo nella versione stampata e annotata, secondo determinati criteri editoriali, ma so che ha raggiunto un'unità di cui, l'autore, Pessoa, non è stato interamente responsabile.

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 63-69. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), "La morte dell'autore", in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford UP.
- Bowers Fredson (1970 [1963]), "Textual Criticism", in James Thorpe (ed.), *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, Modern Language Association, 29-54.
- Derrida Jacques, Wolfreys Julian (1998), *Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- (1990a), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- (1990b), *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, "The Tanner Lectures On Human Values", delivered at Clare Hall, Cambridge University March 7 and 8, 1990, <http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/e/Eco_91.pdf> (11/2016).
- Eco Umberto (1992), *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, ed. by Stefan Collini, Cambridge, Cambridge UP.
- Foucault Michel (1969), "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie* 3, 73-104. Trad. it. e cura di Cesare Milanese (1971), "Che cos'è un autore?", in M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1-20.
- Greetham David (1998), *Textual Transgressions: Essays towards the Construction of a Bibliography*, New York-London, Garland Publishing.
- Gusmão Manuel (1986), *O Poema Impossível: o «Fausto» de Pessoa* (La poesia impossibile: il «Fausto» di Pessoa), Lisboa, Caminho.
- Mailloux Steven (1982), *Interpretative Conventions: the Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca-London, Cornell UP.
- McGann J.J. (1992 [1983]), *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- McKenzie D.F. (1986), *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library.
- Nietzsche Friedrich (1873), "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne", in Karl Schlechta (Hrsg.), *Werke in drei Bänden*, München, Hanser. Trad. it. di Giorgio Colli (2015), *Su verità e menzogna in senso extramurale*, Milano, Adelphi.
- Perrone-Moisés Leyla (2001 [1982]), *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro* (Fernando Pessoa: di qua dall'io, al di là dell'altro), São Paulo, Martins Fontes.

- Pessoa Fernando (1988), *Fausto. Tragédia Subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Presença.
- (2008), *Fragmentos escolhidos do „Livro do Desassossego“: Bernardo Soares*, antologia organizada por Carlos Marques Queirós; retrato por Carlos Carreiro; revisor António Esteves, Lisboa, Portugalíia.
- (2010), *Livro do Desassossego*, edição crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2015 [1946]), *Poemas de Alberto Caeiro*, edição crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Petrucchi Armando (1995), *Writers and Readers in Medieval Italy: studies in the history of written culture*, translation by Charles M. Radding, London-New Haven, Yale University Press
- Pizarro Jerónimo (2012), *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática/Babel.
- (2013), *Alias Pessoa*, Valencia, Pre-Textos.
- Portela Manuel (2013), “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do LdoD”, *Projeto LDOD*, <<https://projetooldod.wordpress.com/2013/10/18/nenhum-problema-tem-solucao-um-arquivo-digital-do-ldod/>> (11/2016).
- Shillingsburg Peter (1996 [1986]), *Scholarly Editing in the Computer Age: theory and practice*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Tanselle G.T. (1976), “The Editorial Problem of Final Authorial Intention”, *Studies in Bibliography* 29, 167-211.
- Wimsatt William, Beardsley Monroe (1946), “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review* 54, 3, 468-488.
- (1954), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.

- Pessoa Fernando (1988), *Fausto. Tragédia Subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Presença. Trad. it. di Maria José de Lancastre (1989), *Faust*, Torino, Einaudi.
- (2008), *Fragmentos escolhidos do "Livro do Desassossego": Bernardo Soares* (Frammenti scelti dal "Libro dell'Inquietudine": Bernardo Soares), antologia organizzata por Carlos Marques Queirós; retrato por Carlos Carreiro; revisor António Esteves, Lisboa, Portugália.
- (2010), *Livro do Desassossego*, edição crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trad. it. e cura di Paolo Collo (2012), *Libro dell'inquietudine*, testo critico di Jerónimo Pizarro, prefazione di Corrado Bologna, Torino, Einaudi.
- (2015 [1946]), *Poemas de Alberto Caeiro*, edição crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Trad. it. di Pierluigi Raule, Ugo Serani, Laura Naldini (2002), *Le Poesie di Alberto Caeiro*, a cura di Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, Antella, Passigli.
- Petrucci Armando (2002), *Prima lezione di paleografia*, Roma, Laterza.
- Pizarro Jerónimo (2012), *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática/Babel.
- (2013), *Alias Pessoa*, Valencia, Pre-Textos.
- Portela Manuel (2013), "Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do LdoD" (Nessun problema ha la soluzione: un archivio digitale del LDoD), *Projeto LDOD*, <<https://projetooldod.wordpress.com/2013/10/18/nenhum-problema-tem-solucao-um-arquivo-digital-do-ldod/>> (11/2016).
- Shillingsburg P.L. (1996 [1986]), *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Tanselle G.T. (1976), "The Editorial Problem of Final Authorial Intention", *Studies in Bibliography* 29, 167-211.
- Wimsatt William, Beardsley Monroe (1946), "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review* 54, 3, 468-488.
- (1954), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.

La letteratura basca prende il largo: il mare di Kirmen Uribe*

Salomé Vuelta García

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

Abstract

Kirmen Uribe, a Basque poet and novelist internationally renowned, is an example of the vitality that characterizes the contemporary Basque literary scene. This article offers an overview of his literary work, that is still almost unknown in Italy, taking as its central idea the sea, a multi-faceted and regular presence.

Keywords: *contemporary Basque literature, Kirmen Uribe, Bilbao-New York-Bilbao, Mussche, "Mahmud"*

1. In viaggio con lo scrittore Kirmen Uribe

“Puertos abiertos” (Porti aperti) è il titolo di un recente numero monografico della rivista *Insula* dedicato alla letteratura basca e coordinato dagli studiosi Jon Kortazar e Xabier Etxaniz, professori dell’Università del Paese Basco (Kortazar, Etxaniz 2013). La metafora marina mostra bene quanto l’attuale letteratura basca, che dalla fine del secolo scorso ha manifestato un grande sviluppo creativo e di consolidamento del proprio sistema letterario, si sia diffusa al di fuori delle sue frontiere linguistiche “attraverso edizioni in altre lingue, i Premi Nazionali o altri canali di creazione e traduzione”¹. Una “letteratura piccola”² che riflette sulla sua specificità e sul ruolo giocato in

* *A Nicola, que hace años, en el aeropuerto de Bilbao, me habló de Kirmen Uribe.*

¹ Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono nostre. “A través de ediciones en otras lenguas, de los Premios Nacionales o de otros canales de creación y traducción” (Kortazar, Etxaniz 2013, 2). Sullo sviluppo della letteratura basca nel Novecento e prime decadi del ventunesimo secolo vedi Kortazar 2015. Ringrazio per i preziosi suggerimenti Arianna Fiore, Michela Graziani, Nicola Michelassi e Daria Michelassi Vuelta.

² “Una literatura pequeña” (*ibidem*). La definizione, adoperata da Kortazar e Etxaniz per descrivere l’attuale letteratura basca, risponde meglio, secondo i due studiosi, alle

essa da altri sistemi letterari (quelli più vicini, come il castigliano, o altri più distanti ma decisivi, come l'anglosassone), ma che allo stesso tempo, secondo quanto afferma lo scrittore Kirmen Uribe, può diventare fonte di ispirazione e imitazione per altre letterature. Buon esempio di questa apertura e della vitalità di cui gode l'odierna letteratura basca è dato proprio dall'opera di Kirmen Uribe, uno degli scrittori baschi più tradotti e conosciuti all'estero.

Kirmen Uribe, nato nel 1970 a Ondarroa, villaggio della Biscaglia affacciato sul mare, nel 2001 pubblicò un libro di poesie, *Bitartean heldu eskutik* (Nel frattempo prendimi la mano), che, secondo una definizione del critico Jon Kortazar, rappresentò una "rivoluzione tranquilla" nel panorama della poesia basca (Kortazar 2008a). Uscito a seguito di uno spettacolo molto apprezzato dal pubblico basco, *Bar puerto* (Uribe 2010b), che coniugava la parola con l'immagine e la musica³, in questa raccolta di poesie Uribe, con linguaggio semplice, chiaro, con modulazioni narrative, dà vita a un universo dove, attraverso una pluralità di voci, gli elementi autobiografici, costruiti sulla base della memoria familiare ma anche attraverso la realizzazione amorosa e affettiva, convivono con storie che riguardano l'altro e la sua raffigurazione, l'identità frammentata, l'impossibilità per il linguaggio di esprimere nella sua pienezza e complessità la realtà odierna; senza dimenticare tematiche più sociali, come l'emigrazione (Kortazar 2008a; Kortazar, Rojo 2013, 8). Nel 2002 il libro vinse il Premio Nazionale della Critica; due anni dopo fu tradotto in spagnolo dallo stesso autore assieme a Gerardo Markuleta e Ana Arregi col titolo *Mientras tanto cógeme la mano* e incluso nella prestigiosa collana di poesia della casa editrice Visor⁴, mentre nel 2006 uscirono le versioni in francese e in inglese, e posteriormente in catalano e russo. La traduzione in inglese, *Meanwhile, Take my Hand* (2007), della poetessa americana Elizabeth Macklin, arrivò finalista al miglior libro di poesia tradotto in inglese negli Stati Uniti nel prestigioso PEN Award for Poetry in Translation.

Con il suo primo romanzo *Bilbao-New-York-Bilbao*, pubblicato nel 2008, Uribe ottenne il Premio della Critica basca (2008), il premio della Fondazione Ramón Rubial come migliore opera artistica dell'anno 2009, e il più

caratteristiche intrinseche del sistema letterario basco rispetto a quella di "letteratura minore", più comunemente utilizzata dalla critica odierna (ivi, 2).

³ *Bar Puerto*, libro-CD uscito in edizione trilingue (basco, castigliano, inglese) nel 2010, contiene lo spettacolo multimediale che Kirmen Uribe portò in scena assieme al cantautore Mikel Urdangarin e al cineasta Josu Eizagirre (Uribe 2010b). Lo spettacolo, che combinava poesia, musica, video e tradizione orale, raccoglieva le storie dei cittadini di Ondarroa, dalla Guerra civile spagnola ai tempi attuali. Scritte dall'autore in occasione dell'imminente demolizione della casa dei nonni, alcune delle poesie recitate in questo spettacolo entrarono a formar parte di *Bitartean heldu eskutik* (Kortazar 2008a; cfr. anche quanto riferito da Uribe nella sua pagina web, <<http://Kirmenuribe.eus>>, 11/2016).

⁴ Nella versione in castigliano Uribe selezionò alcune poesie pubblicate nella versione originale in basco e nel libro-CD *Zabarregia, txikiagia agian* (2003). Il libro è stato finemente analizzato dallo studioso Jon Kortazar (2008a).

importante riconoscimento spagnolo per la letteratura, il Premio Nazionale di Narrativa (2009). Il romanzo riscosse subito un grande successo internazionale ed è stato tradotto finora in quindici lingue (fra cui spagnolo, inglese, francese, portoghese, russo, bulgaro, albanese, giapponese, cinese). Oggetto di studi che sottolineano l'innovativa tecnica narrativa, vicina a modalità narrative che dalla postmodernità esplorano nuove strade letterarie, quali l'attuale modernismo e la letteratura delle nuove tecnologie (Kortazar Billelabeitia 2012; Kortazar 2009 e 2013; Nafria Fernández 2014), *Bilbao-New York-Bilbao* si svolge durante un volo fra l'aeroporto di Bilbao e il JFK di New York, e racconta la storia di tre generazioni di una stessa famiglia: il marinaio Liborio Uribe, suo figlio José, capitano del Toki Argia, e l'autore-narratore, Kirmen. Attraverso lettere, diari, e-mail, poesie, l'autore crea, immergendosi nelle acque della *autofiction*, un mosaico di ricordi e di narrazioni che rendono omaggio a un mondo quasi estinto, costituendo allo stesso tempo un canto al continuo rigenerarsi della vita (Uribe 2009a, quarta di copertina).

Il suo secondo romanzo, *Mussche*, uscito nel 2012, fu tradotto l'anno successivo in spagnolo, catalano e galego ed è apparso di recente in giapponese (dove è stato selezionato dalla prestigiosa rivista *Hon no Zasshi* fra i cinque libri più importanti dell'anno 2015) e in cinese. Scritto nel Headlands Center for The Arts di San Francisco grazie a una borsa per giovani scrittori, la critica vede in questo romanzo una maggior aderenza alle forme tradizionali del narrare, nonché la continuità con le preoccupazioni civili e sociali dell'autore attraverso l'esercizio della memoria (Kortazar Billelabeitia 2013, 31). *Mussche* narra la storia che l'autore racconta a un suo grande amico, deceduto precocemente, della vita dello scrittore belga Robert Mussche, che nella primavera del 1937 accolse a casa sua la bambina basca Karmentxu Cundín, fuggita da Bilbao dopo il bombardamento di Guernica.

Nel 2013 Uribe pubblicò in basco, spagnolo e inglese un libro-CD, *Jainko txiki eta jostalari hura* (Un dio piccolo e giocherellone), che, in linea con altri lavori precedenti (quali *Zaharregia, txikiogia agian* del 2003 [Troppo vecchio, troppo piccolo, forse], dalla cui esperienza il regista Arkaitz Bazterra Zalbide trasse nel 2006 il documentario *Agian*) combina la poesia con altre discipline artistiche, come la musica, l'illustrazione e i mezzi audiovisivi⁵. Autore multiforme, molto attivo nei festival letterari internazionali e con numerose performance pubbliche, ai suoi progetti multimediali affianca un'ampia produzione di letteratura infantile, di grande successo nel Paese Basco, nonché la sua regolare collaborazione con diversi giornali (nel 2010

⁵ *Jainko txiki eta jostalari hura* è un libro-CD nel quale Kirmen Uribe riprende la sua collaborazione con i musicisti Mikel Urdangarin, Rafa Rueda e Bingen Mendizabal e con l'illustratore Mikel Valverde, con i quali dieci anni prima, nel 2003, aveva collaborato nello spettacolo *Zaharregia, txikiogia agian*, messo in scena a New York, in una serie di *recital* (Uribe, Urdangarin, Rueda, Mendizabal, Valverde).

vinse il Premio di Giornalismo El Correo-Vocento per il suo articolo “Sobre el derecho a la individualidad” (Sul diritto all’individualità), tra i quali *El País* e *The New Yorker*.

Questo autunno è uscito il terzo romanzo di Uribe, *Elkarrekin esantzeko ordua* (2016; L’ora di svegliarci insieme), pubblicato simultaneamente in quattro lingue: basco, castigliano, catalano e galego. L’opera racconta la tormentata vita del musicista Txomin Letamendia, spia del governo basco durante la seconda guerra mondiale, e di sua moglie, Karmele Urresti.

Molto apprezzato, oltre che in patria, negli Stati Uniti, dove da qualche anno è oggetto di studi (Uribe 2014), e in tanti altri paesi del mondo, Kirmen Uribe è pressoché sconosciuto in Italia⁶. Questo lavoro vorrebbe essere un primo contributo alla diffusione italiana dell’opera dello scrittore basco⁷.

2. L’anello d’oro: storia di una fiaba moderna

La metafora marina che definiva l’attuale letteratura basca nel numero monografico della rivista *Insula* con cui aprivamo queste pagine, ci servirà da filo conduttore per questa prima approssimazione all’opera di Kirmen Uribe. Sarà il mare, ispiratore di tanti racconti, a guidarci nell’universo poetico e narrativo dell’autore basco. Un mare che per Uribe è l’Oceano Atlantico, sulla riva del quale è nato, nel seno di una famiglia di marinai; un mare al quale sono legati molti ricordi d’infanzia e le narrazioni che hanno formato la sua identità familiare⁸; un mare sul quale si è fondato un tipo di vita, oggi in via d’estinzione, narrata nel suo primo romanzo *Bilbao-New York-Bilbao*.

Creatore di un universo letterario originale, ricco di elementi tratti dalla propria vita, poeticamente stilizzati, che lasciano spazio anche a preoccupazioni di ordine sociale e civile, Uribe nelle sue opere tesse una sapiente rete di rimandi intertestuali. Un caso esemplare di queste interconnessioni è dato dalla poesia “Urrezko eraztuna”, inclusa nel suo libro *Bitartean heldu eskutik*. In essa il poeta narra una storia familiare ascoltata spesso da bambino: suo padre, capitano della nave Toki Argia, aveva perso la fede nuziale in mare. Un giorno la zia, mentre puliva il pesce in cucina portato dal padre dell’autore, trovò un anello d’oro nel ventre di un merluzzo. Lo pulì e dalle lettere e i numeri incisi capì che si trattava proprio di quello del padre di Uribe:

⁶ L’unico riferimento italiano a Kirmen Uribe che ci risulti si deve all’ispanista Danilo Manera, che include tre poesie dell’autore (“Gadda”, “Ibaia” e “Urrezko eraztuna”) in un’antologia di poeti baschi contemporanei, con traduzione a fronte (Manera 2014).

⁷ Ho intrapreso, in collaborazione con Nicola Michelassi e Silvia Rogai, la traduzione italiana di *Bilbao-New York-Bilbao*.

⁸ Al mare è dedicato il libro-CD di Uribe, *Portukoplak. Itsas Kantak eta poemak*, un’antologia di canzoni di mare e poesie, con commenti di carattere personale ma anche erudito (Uribe 2006).

“Urrezko Erantzuna”

Aitak itsasoan galdu zuen ezkontzako erantzuna.
 Marinel guztiek bezala, kendu egiten zuen hatzetik
 eta lepokoan jarri, sarea largatzean hatza gal ez zezan.
 Handik marea batzuetara izebak, legatz batzuk
 garbitzen ari zelarik, urrezko erantzun bat aurkitu
 zuen arrainetako baten sabelean.
 Erantzuna garbitu, eta grabatuta zituen letra eta zenba-
 kiei jarri zien arreta. Gezurra zirudien arren, gurasoen
 ezkontza eguna ematen zuten aditzera datak eta
 inzialek. Itxura guztien arabera, aitak berak harrapatu
 zuen erantzuna jan zion legatz hura.
 Itsasorik zabalanean.

Udako gau bareak barruko haizea dakar eta oroitzapenak.
 Kasualitateak orbita zabal-zabaleko planetak direla
 otu zait zeruari begira.
 Behin edo behin ageri dira bakarrik.

Erantzunarena kasualitate handiegia da. Baina ez du
 axola. Inportanteena orain hauxe da: urte askoan
 erantzunaren istorio hori sinesgarri egin zitzaie la gure
 haur adimen txikiei.

Gauetz, itsasoak legatz baten distira du.
 Izarrek salto egiten dute ezkatzen antzera.
 (Uribe 2010a, 134-135)

“Lanello d’oro”

Mio padre perse il suo anello di nozze in mare.
 Come tutti i marinai, se lo toglieva e lo
 appendeva alla catenina per non mozzarsi il
 dito nel lanciare la rete. Dopo un’alta marea,
 mia zia, pulendo dei merluzzi, trovò una fede
 d’oro dentro uno dei pesci. Pulì l’anello e notò
 le lettere e i numeri incisi. Per strano che fosse,
 erano le iniziali e la data di matrimonio dei miei
 genitori. Contro ogni probabilità, sembrava
 che mio padre avesse pescato proprio lo stesso
 merluzzo che aveva ingoiato il suo anello.
 Nell’immensità del mare.

La serena notte d’estate porta vento e ricordi.
 Ho pensato, guardando il cielo, che le coinci-
 denze sono pianeti con un’orbita enorme.
 Appaiono solo di tanto in tanto.

Quella dell’anello è una coincidenza troppo
 grande. Ma fa lo stesso. L’importante ora è che
 per molti anni la storia dell’anello è risultata
 credibile per le nostre menti di bambini.

Di notte, il mare luccica come un merluzzo.
 Le stelle saltano come squame.
 (Trad. it. di Manera 2014, 241)

Scritta con uno stile narrativo che per Jon Kortazar costituisce una delle caratteristiche salienti della nuova poesia basca, frutto della postmodernità letteraria che ha in Uribe uno dei suoi massimi rappresentanti, “Urrezko erantzuna” (dal quale è stato realizzato un video, consultabile nella sezione videoteca del sito web di Uribe, <<http://kirmenuribe.eus/en/multimedia/bideoteka/multimedia/bideoteka/urrezko-erantzuna/>>, 11/2016) ci parla dell’importanza che hanno i racconti nella formazione della nostra identità. Un’importanza che trascende l’eventuale aderenza alla realtà dei fatti accaduti, in quanto, attraverso la parola, si introduce in noi l’elemento magico che accende la fantasia, facendo diventare “vera” ai nostri occhi quella storia raccontata: “Quella dell’anello è una coincidenza troppo grande. Ma fa lo stesso. L’importante ora è che per molti anni la storia dell’anello è risultata credibile per le nostre menti di bambini”. Una casualità troppo grande per essere vera; ma proprio per lo stupore e la meraviglia che suscita nell’autore durante la sua infanzia (“le storie più belle sono quelle sentite da piccoli”, ci dice

Uribe attraverso una citazione di Zbigniew Herbert⁹), entra a far parte del suo universo creativo. Anni dopo, infatti, la storia dell'anello d'oro appare inclusa nel primo romanzo di Uribe, *Bilbao-New York-Bilbao*, nel capitolo settimo del libro, intitolato "Frankfurt". L'autore-narratore è arrivato all'aeroporto di Francoforte, da dove si imbarcherà per New York. Mentre è in attesa ricorda il suo ultimo viaggio nella città americana, avvenuto nel 2003. In quell'occasione, mentre attendeva di salire a bordo dell'aereo, aveva notato una ragazza di aspetto indù con la quale aveva incrociato lo sguardo per un istante. Poco dopo essersi seduto nel posto assegnato, si era reso conto che la ragazza che aveva osservato e sulla quale aveva fantasticato sarebbe stata la sua compagna di viaggio. Fra tutti i posti dell'aereo, il numero del sedile che la ragazza aveva sul biglietto era quello contiguo al suo. Questa coincidenza (peregrina, come tutte), fece scaturire in lui il ricordo della storia dell'anello d'oro perso dal padre nelle profondità dell'oceano, la storia sentita da piccolo dalla bocca della zia e sulla quale aveva scritto una poesia intitolata "Urrezko eraztuna". In seguito alla pubblicazione della poesia, prosegue l'autore-narratore, erano arrivati al suo indirizzo di posta elettronica molti messaggi che parlavano di storie simili; tra questi, il più sensato, quello che fornisce la chiave di lettura di questa narrazione infantile, proveniva da Javier Kaltzakorta, "profesor de Literatura Oral de la Universidad de Deusto" (Uribe 2009a, 62-63), che raccontava gli antecedenti, sin dai tempi di Erodoto, della vecchia leggenda dell'anello d'oro, diffusa in tutta Europa¹⁰.

Il capitolo, che costituisce un buon esempio dello stile narrativo adottato nel romanzo, dove la finzione (e l'autofinzione) si mescola con la riflessione sulla creazione letteraria, si chiude con la meditazione dell'autore sulle vere credenze della zia, su quanto lei ritenesse vera una coincidenza così sorprendente, per concludere con parole che ricordano da vicino la poesia scritta anni prima:

No sé si la tía [...] atestiguaba en serio lo del anillo de mi padre en la tripa de la merluza. No sé si en realidad creía en casualidades tan asombrosas. Lo más seguro es que no. Pero me da igual. Lo más importante son las historias, sean verdad o mentira, o las dos cosas. (Uribe 2009a, 66)

Non so se mia zia [...] diceva sul serio quando ci raccontava dell'anello di mio padre nel ventre del merluzzo. Non so se credeva a coincidenze così stupefacenti, probabilmente no. Ma per me è lo stesso. Quello che conta sono le storie, vere o false che siano, o entrambe le cose.

⁹ "los cuentos más bonitos son los de cuando éramos pequeños" (Uribe 2010a, 45).

¹⁰ Uribe 2009a, 63-65. La studiosa americana Sally Perret allude al legame fra la poesia e il capitolo "Frankfurt" di *Bilbao-New York-Bilbao*, inserendo entrambi i testi nel suo studio su Uribe (Uribe 2014, 8-9; 38-45).

Ed è proprio questo il principio che regge l'intero romanzo *Bilbao-New York-Bilbao*, nel quale, attraverso un caleidoscopio di voci, sono le numerose piccole narrazioni (fintamente vere o semplicemente verosimili) che si allacciano fra loro come perle di una collana, preziose e luminose, a dare vita a un microcosmo letterario che restituisce la memoria di un modo di vita, quello dei marinai baschi, ormai in estinzione, ma risorto grazie alla scrittura. Brandelli di realtà che diventano finzione, acquistando così nuova e imperitura vita: ecco una delle chiavi di lettura di *Bilbao-New York-Bilbao*, come ci racconta Kirmen Uribe nel suo saggio "Esto no es una novela":

Yo [...] quería que mi novela tuviese mucha vida en su interior. Quería hablar de gente real, de historias que había escuchado desde niño, recoger el declive de un modo de vida vinculado al mar. Pero no quería hacerlo a la manera decimonónica, construir un personaje y una trama. Crear una saga familiar.

Quería alejarme de todo aquello, no repetir los pasos andados. Por ello, me preguntaba una y otra vez, ¿cómo recoger todo un mundo en una novela? ¿Cómo hacerlo sin caer en los clichés de siempre? ¿Cómo llevarlo a cabo huyendo del localismo y del costumbrismo? ¿Cómo hacer que el libro resulte verosímil?

Yo he recogido las vidas de muchas personas reales en mi novela, pero esas personas, una vez introducidas en la novela se convierten en personajes. [...] La novela necesita de la ficción para que siga adelante, para que el lector admita el pacto que le propone el autor. Aunque ese pacto sea muy diferente al que ha estado acostumbrado hasta ahora. Hace falta ficción, aunque sea en cantidades muy pequeñas. (Uribe 2009b, 8-9)

Volevo che ci fosse molta vita nel mio romanzo. Volevo parlare di persone reali, di storie che avevo sentito da bambino, volevo raccontare il declino di un modo di vivere legato al mare. Ma non volevo farlo in stile ottocentesco, con la costruzione di un personaggio e di una trama. Con la creazione di una saga familiare.

Volevo star lontano da tutto questo e non ripercorrere quegli stessi passi. Perciò mi domandavo in continuazione: come si può mettere un mondo intero in un romanzo? Come farlo senza cadere nei soliti clichés? Come riuscirci rifuggendo il regionalismo e il costumbrismo? Come fare in modo che il libro risulti verosimile?

Ho ripreso le vite di molte persone reali nel mio romanzo, ma queste persone, una volta entrate nel romanzo, si trasformano in personaggi. [...]. Il romanzo ha bisogno di finzione per sostenersi, in modo che il lettore possa aderire al patto proposto dall'autore. Anche se si tratta di un patto molto diverso da quello a cui era abituato finora. Un po' di finzione ci vuole, per quanto in dosi minime. (Trad. it. inedita di Nicola Michelassi)

3. Europa, tra memoria e sogno

Nel romanzo *Bilbao-New York-Bilbao* ci sono molti riferimenti alla guerra civile spagnola. Scavando nella vita dei propri familiari (il nonno paterno Liborio, fra loro l'unico franchista, le nonne e le zie che accoglievano in casa profughi di entrambe le parti in conflitto), e dei personaggi a loro legati, come l'architetto Ricardo Bastida (per il quale il nonno Liborio faceva lavoretti in spiaggia durante il periodo estivo) e il suo grande amico, il pit-

tore Aurelio Artera, Uribe delinea con rapide pennellate ciò che rappresentò la guerra del 1936 per il Paese Basco: un conflitto anche tra baschi¹¹. Da un episodio drammatico di quella guerra, l'emigrazione per mare dei bambini baschi nella primavera del 1937 verso alcuni paesi europei prima della resa di Bilbao, prende le mosse il secondo romanzo dell'autore, *Mussche*. Robert Mussche, il protagonista, accoglie in casa sua, nella città belga di Gante, la piccola bambina basca Karmentxu Cundín. L'incontro con la bambina (anni più tardi, in suo ricordo, darà il nome di Carmen alla sua prima e unica figlia) determinerà una presa di coscienza della drammatica situazione politica spagnola, che lo porterà a recarsi a Barcellona come corrispondente del giornale socialista *Vooruit*. Lì verrà a conoscenza delle altre lingue e culture che assieme alla castigliana convivono nella penisola iberica, quali la catalana, la basca e la galega, e consoliderà una coscienza sociale che sfocerà nella sua partecipazione attiva alla Seconda guerra mondiale come membro della resistenza. Catturato dalla polizia nazista dopo un atto di sabotaggio, Robert Mussche sarà incarcerato, subirà torture e infine sarà condotto al campo di concentramento di Neuengamme, vicino ad Amburgo. Vi passerà più di un anno, l'ultimo del conflitto, finché il campo sarà evacuato dai tedeschi che condurranno i prigionieri al porto di Lubecca, sul mar Baltico, dove saranno stipati nelle navi tedesche ormeggiate.

Nell'articolo del 22 marzo 2013 che Kirmen Uribe scrisse per *El País semanal* intitolato "Un héroe como nosotros", veniamo a conoscenza del momento in cui sorse nello scrittore l'idea di *Mussche*. Fu in Colombia, nell'estate del 2011, dove si era recato per partecipare al Festival Internazionale di Poesia di Medellín (Uribe 2014, 92-97). Lì conobbe Paulino Gómez Basterra, "bambino della guerra del '36"¹², definizione riportata nel romanzo come esergo ("– Sei partito da Bilbao che eri un ragazzino e da allora non sei mai tornato. Pensi che la decisione dei tuoi genitori sia stata giusta? – Non c'era alternativa" (*Intervista realizzata a Bogotá, nel 2011, a Paulino, bambino della guerra del '36*)¹³. Scrivere sui bambini baschi emigrati da soli per sfuggire alla guerra civile spagnola era da tempo intenzione di Uribe; all'argomento, infatti, l'autore aveva dedicato una poesia nel suo libro *Bitartean heldu eskutik*. Si tratta della composizione "Amesgaiztoa":

¹¹ Sulla riflessione letteraria degli scrittori baschi intorno agli avvenimenti nel Paese Basco durante la guerra civile spagnola vedi il saggio di Jon Kortazar (2008b).

¹² "niño de la guerra del 36" (Uribe 2013a, in esergo).

¹³ "– Saliste de Bilbao siendo apenas un chaval y desde entonces nunca has vuelto. ¿Crees que la decisión de tus padres fue acertada?. — No había otro remedio. *Entrevista mantenida en Bogotá, en 2011, con Paulino, niño de la guerra del 36*" (*ibidem*).

Amesgaiztoa

Hurrekin amets egin dut gaur ere,
gerrako hurrekin.
Automobil batean zihoazen
muga zeharkatzeko asmoz, nagusirik gabe,
bakarrik, gidatzen ere doi-doi zekitela.
Gurasoek, etsiturik,
nahiago zuten haurrak auto-istripuz hiltzea
egunero bombek urratzen duten
hirian baino.
Ihesi zihoazen, halabeharrak utzitako
azken aukera profitatu nahian.

Esnatzeko eginahalak egin, baina
behin eta berriz hondoratzen nintzen
amesgaizto hartan.
Beti amets bera.

Hurrekin egin dut amets. Gerrako hurrekin.
Neu ere haura nintzen. Eta ihes egiten genuen,
mugarantz, kantari:
«Nora goaz? Ez dakit!
Nora goaz? Gu pozik!».
(Uribe 2010a, 86-87)

Incubo

Oggi ho di nuovo sognato bambini,
i bambini della guerra.
Erano in macchina
e volevano passare il confine, senza adulti,
da soli, senza quasi saper guidare.
I genitori, disperati,
preferivano il rischio di un incidente d'auto
al vederli morire in quella città, bombardata
ogni giorno.
Fuggivano, volevano approfittare dell'ultima opportunità
offerta dal destino.

Cercavo di svegliarmi, ma
continuavo a sprofondare
sempre nel solito incubo.

Ho sognato bambini. I bambini della guerra.
Anch'io ero bambino. E fuggivamo
verso il confine, cantando:
«Dove andiamo? Non lo so!
Dove andiamo? Ah, che bello!».
(Trad. it. inedita di Michelassi)

Ma, come confessò nell'estate del 2011 al giornalista Julio Flor, Uribe non sapeva come affrontare l'argomento senza cadere nel paternalismo. Fu allora che il giornalista gli parlò di Carmen Mussche ("dovresti conoscere Carmen Mussche, di Gante. Lei ti aiuterà a trovare il punto di vista giusto"¹⁴), che raccontò allo scrittore della vita di suo padre, morto quando lei aveva tre anni. Scrive Kirmen Uribe:

Tenía razón Julio Flor. Carmen me ofreció el punto de vista que necesitaba para contar la historia de los niños de la guerra. Narraría la visión del otro, el sentimiento del que acoge. ¿Quién estaba ayudando a aquellos niños?, ¿quiénes serían sus nuevos padres?, ¿cuál sería su verdadera casa, la de procedencia o la de acogida? Más que el trasfondo bélico, me interesaban los personajes.

Aveva ragione Julio Flor. Carmen mi offrì il punto di vista di cui avevo bisogno per raccontare la storia dei bambini della guerra. Avrei narrato la percezione dell'altro, le emozioni di colui che accoglie. Chi stava aiutando quei bambini? chi sarebbero stati i loro nuovi genitori? qual era la loro vera casa, quella da cui provenivano o quella in cui venivano accolti? Più che lo sfondo bellico mi interessavano i personaggi.

¹⁴ "deberías conocer a Carmen Mussche, de Gante. Ella te ayudará a dar con el punto de vista adecuado" (Uribe 2014, 93).

La relación que tenía Robert con la niña; con su mujer, Vic, y su mejor amigo, el escritor Johan Daisne, uno de los escritores más conocidos y traducidos de la literatura flamenca. Quería contar la historia de un héroe, pero de un héroe menor, frágil, anónimo, de esos que vemos por la calle todos los días. La historia de una persona que, sencillamente, ayudaba a otras personas. (Uribe 2014, 94)

La relazione che Robert aveva con la bambina; con sua moglie, Vic, e con il suo migliore amico, lo scrittore Johan Daisne, uno degli scrittori più noti e tradotti della letteratura fiamminga. Volevo raccontare la storia di un eroe, sì, ma di un eroe minore, fragile, anonimo, di quelli che vediamo tutti i giorni per strada. La storia di una persona che, semplicemente, aiutava altre persone. (Trad. it. inedita di Michelassi)

Raccontare la storia di un eroe minore, di quelli che vediamo tutti i giorni per strada. Sono le parole con cui Uribe conclude *Mussche*: parole dette dal suo miglior amico prima di morire, e che conducono alla stesura del romanzo. Le riproduciamo nella versione castigliana di *Lo que mueve el mundo*:

El 24 de abril de 2001 murió mi amigo Aitzol Aramaio. En una de las últimas ocasiones en que estuvimos juntos me dijo:
 – Tienes que contar la historia de un héroe.
 – Ya sabes que para mí no existen los héroes. A mí me gusta el lado frágil de las personas, no las hazañas. Los héroes me dan miedo.
 – No te hablo de esos héroes. Te hablo de la gente corriente. Los héroes están ahí mismo, antes y ahora, aquí y en el ancho mundo; pequeños héroes que se dedican a ayudar a la gente.
 Entonces me callé. Hoy le doy la razón. Los héroes están ahí, pequeños héroes que de vez en cuando se nos mueren.
 Ea, aquí tienes la historia de un héroe, mi amigo del alma. (Uribe 2013, 225)

Il 24 aprile del 2001 morì il mio amico Aitzol Aramaio. Una delle ultime volte che ci siamo visti mi disse:
 – Devi raccontare la storia di un eroe.
 – Lo sai che per me non esistono gli eroi. A me interessa il lato fragile delle persone, non le loro imprese. Gli eroi mi fanno paura.
 – Non dico di quegli eroi. Dico della gente normale. Gli eroi sono fra noi, allora come oggi, qui come in ogni parte del mondo; piccoli eroi che si dedicano ad aiutare gli altri.
 In quel momento tacqui. Adesso gli do ragione. Gli eroi sono fra noi, piccoli eroi a cui ogni tanto succede di morire.
 Ecco, qui c'è la storia di un eroe, mio amico del cuore. (Trad. it. inedita di Michelassi)

Nel citato articolo “Un héroe como nosotros”, Uribe ci riporta le parole che gli riferì Carmen Mussche mentre metteva a sua disposizione i documenti del padre, gelosamente custoditi dalla madre in scatole di cartone:

Ha habido mucha gente, periodistas, escritores, que han querido conocerme para que les contase la historia de mi padre, pero nunca me he decidido.

Molte persone, giornalisti, scrittori, hanno voluto conoscermi per sentirsi raccontare la storia di mio padre, ma io non mi sono mai decisa a farlo.

No obstante, ahora es diferente. Él acogió en su casa a una niña vasca, y ahora un escritor vasco acoge a mi padre en un libro suyo. Es como si se cerrase el círculo». La última vez que nos despedimos me dijo: «No quiero que escribas una biografía, prefiero que hagas ficción, una novela. Las biografías no tienen vida; las novelas, en cambio, sí. (Uribe 2014, 94)¹⁶

Ora però è diverso. Lui accolse in casa sua una bambina basca, e ora uno scrittore basco accoglie mio padre in un suo libro. È come se si chiudesse il cerchio». L'ultima volta che ci salutammo mi disse: «Non voglio che tu scriva una biografia, preferisco che lavori di fantasia, che tu faccia un romanzo. Le biografie non hanno vita; i romanzi invece sì. (Trad. it. inedita di Michelassi)

Così come per la figlia di Robert Mussche, il romanzo di Uribe si conclude chiudendo il cerchio aperto nell'esordio della narrazione con il viaggio dei bambini baschi sulla nave Habana, salpata dal porto di Santurce nella primavera del 1937. In quell'occasione, e nonostante le minacce tedesche, i bambini baschi riuscirono ad arrivare nei porti francesi da dove sarebbero poi stati trasferiti in diversi paesi europei. Non fu così, invece, alcuni anni dopo, sul finire della Seconda guerra mondiale, per gran parte dei prigionieri ammassati sulle navi tedesche del porto di Lubecca. Per uno di quei tragici errori amministrativi che non di rado accadono nei conflitti bellici, il 3 maggio 1945 l'aviazione alleata, ignara della presenza in mare di migliaia di prigionieri, bombardò le navi ancorate a Lubecca. Dei 7.300 prigionieri del Cap Arcona e il Thielbeck se ne salvarono soltanto 366; dell'Athen, che non subì l'attacco, ne sopravvissero 1998. Il mare aveva salvato Karmentxu Cundín dai bombardamenti durante la guerra civile spagnola; anni dopo, invece, Robert Mussche, l'uomo che l'aveva accolta nella sua umile casa belga e che aveva lottato contro Hitler, moriva a causa delle bombe sganciate dagli aviatori della RAF sulle navi nemiche tedesche cariche di prigionieri.

Per vent'anni, riferisce il narratore, il mar Baltico continuò a restituire corpi umani; un'immagine che oggi vediamo quotidianamente nei telegiornali italiani, che ci mostrano i corpi esangui o privi di vita di centinaia di migranti, venuti per lo più dalle coste africane su improbabili imbarcazioni dove vengono ammassati come animali e abbandonati alla loro sorte, nell'intento, spesso vano, di raggiungere un'Europa mitizzata. Al destino tragico di queste persone che sognano una vita migliore in terra europea, Uribe dedica una lunga poesia, "Mahmud":

¹⁶ Nell'antologia dell'opera di Kirmen Uribe curata da Sally Perret, appare riprodotto per intero il primo capitolo di *Mussche* nella sua versione in castigliano. Il testo è corredato di fotografie, non presenti nell'edizione tascabile di Seix Barral. In esse appare Robert Mussche intento a far lezione ai bambini baschi rifugiati, e Karmentxu Cundín con altri bambini baschi e con i nuovi nonni belgi (Uribe 2014, 100-112).

“Mahmud”

Aipa nezake lehenik ama, Assia arreba gaztea,
eta Aita, besamotza eta edadetua, etxeko patioan.
Aipa nitzake zerurik zabalena, albaraka lurrina,
laranja urez bustitako eskuak.

Aipa nezake Kotimo, lagunik minena, handia eta umoretsua.
Nola ikusten genuen telebista elkarrekin,
nola egiten genuen eskolak ihesi Tangerangko molettara joateko,
nola imajinatzen genituen Londres, Amsterdam edo New York,
portuko urazalaren gasolina orbanetan.

Bada behin eta berriz entzun dudan kontakizun bat.
Aitak kontaktzen zigun txikitari.
Toledo izeneko hiri bat aipatzen zuen,
bazela hiri hartan dorre bat,
eta dorrean ate bat hogeita lau giltzarrapoz kondenatua.
Kontaktzen zigun errege bat hil bakoitzean
beste giltzarrapo bat jartzen zuela errege berriak,
aurrekoen ohiturari jarraituz.
Hogeita bosgarren erregeari jakinminak gehiago egin zion,
eta erreinuko jakintsuen esanei muzin eginez
giltzarrapoak banan banan kendu eta atea zabaltzeko agindu zuen.

Mundu guztiaren harridurarako,
dorre barruan margo batzuk besterik ez zituzten aurkitu.
Horixe zen hango altxor guztia.
Margoek soldadu arabeak irudikatzen zituzten, zaldiak, gameluak.
Eta azken margoan gaztigu hau:
ate hau zabaltzean soldadu arabeek hartuko dute hiria.

Ilundu orduko sartu zen Tariq b. Ziyad Toledoko hirian,
eta berehala hil zuen bertako erregea,
jakinminak gehiago egin zion errege hura.

Aitaren kontakizuna nuen gogoan Tangerretik Cadizerako bidean.
Europako gerra batean galdu zuen besoa aitak.
Esaten zuen ez zegoela ezer itsasoaz bestalde,
kentzeko asmo horiek burutik, zahar sentitzen zela,
laguntza behar zutela etxea gobernatzeko.

Aipa nezake gauetz atera ginela Tangerretik,
hogeita lau ordu luze behar izan genituela Cadizera heltzeko.
Aipa nezake ehun eta berrogeita hamar mila
kobratu zigula patrioiak bidaiaren truke.
Eta berrogei gehiago, poliziak ikusi gabe
hondartzatik aterako gintuela agindu zigun alproja hark,
dirua hartu baina gure bila agertu ez zen berak.

Gero etorri ziren Madril, Bartzelona, Bordele, Bilbo.
 Eraikinak, denda handiak, galsoro lehorrak.
 Baita gaua eta alkohola ere
 eta pikuak bezala urtzen ziren gorputz lirainak.

Bada behin eta berriz burura datorkidan amesgaizto bat,
 amesgaiztorik latzena. Benetan jazoriko horiek baitira latzenak.
 Ezin ahantz dezaket Kotimo, liskar batean hila
 hondartzako alproja harekin topo egin ondoren.
 Zorigaitzaren kontuak.
 Ezin ahantz, berrogei mila horiengatik
 egin zutela bat komun hartan odolak eta elurrak.

Patioan utzi ditut lagunak. Galerietarantz egin dut.
 Urrun da albaraka lurrina, urrun laranja-urez bustiriko eskuak.
 Burdinazko atepak zeharkatzen ari da labanderiako gurditxoak.
 Begira egoten naiz horrelakoetan.
 Barrote artetik kaleko atea ere ikusten dut suerterik bada.
 Ongi zenbatuak ditut hemendik kalera dauden atepak.

Hogeita lau giltzarrapo besterik ez dira.
 (Uribe 2010a, 30-35)

“Mahmud”

Potrei parlare prima di mia madre; di Assia, la mia sorellina, di mio padre,
 anziano e senza un braccio, nel cortile di casa nostra.
 Potrei ricordare i cieli più aperti, il profumo del basilico, le mani umide di
 succo d'arancia.

Potrei parlare di Kotimo, il mio migliore amico, alto e burlone.
 Di come vedevamo insieme la tivù,
 e di come scappavamo da scuola per andare al porto di Tangeri;
 di come ci immaginavamo Londra, Amsterdam o New York
 nelle chiazze di benzina dell'acqua del porto.

C'è una storia che ho sentito raccontare mille volte.
 La raccontava mio padre quando eravamo bambini.
 Parlava di una città chiamata Toledo,
 e c'era una torre in quella città,
 e nella torre una porta con ventiquattro lucchetti.
 Ci raccontò che alla morte di ogni sovrano
 il nuovo re aggiungeva un nuovo lucchetto,
 seguendo la tradizione dei suoi predecessori.
 Il re a cui toccava il numero venticinque fu vinto dalla curiosità
 e, in spregio del consiglio dei saggi del regno,
 ordinò che si togliessero i lucchetti uno per uno e che si aprisse quella porta.

Con sorpresa di tutti,
nella torre si trovarono solo dei dipinti.
Nessun tesoro, se non quei quadri.
I dipinti raffiguravano soldati arabi con i loro cavalli, con i loro cammelli.
E nell'ultimo quadro questo monito:
quando verrà aperta questa porta, i guerrieri arabi prenderanno la città.

Non era ancora l'imbrunire quando Tariq b. Ziyad entrò a Toledo,
e subito fece uccidere il re,
quel re che era stato vinto dalla curiosità.

Ricordavo il racconto di mio padre mentre viaggiavo da Tangeri a Cadice.
Mio padre perse un braccio in una qualche guerra europea.
Diceva che non c'era niente dall'altra parte del mare,
che ci togliessimo dalla testa quei folli progetti, che lui si sentiva già vecchio,
che aveva bisogno d'aiuto per mandare avanti la casa.

Potrei dire che era notte quando partimmo da Tangeri,
e che ci vollero ventiquattro ore per arrivare a Cadice.
Potrei dire che lo scafista ci prese
centocinquantamila per il viaggio.
E altri quarantamila quella canaglia che aveva promesso
di tirarci fuori dalla spiaggia al riparo dalla polizia,
quello che si è intascato i soldi ma non è venuto a prenderci.

Poi vennero Madrid, Barcellona, Bordeaux, Bilbao.
Palazzi, grandi magazzini, campi di grano disseccati.
E ancora la notte e l'alcol,
e bei corpi in disfacimento come fichi maturi.

C'è un incubo che rivivo migliaia di volte, il sogno peggiore di tutti.
Perché gli incubi peggiori sono quelli vissuti.
Non riesco a dimenticarmi di Kotimo, morto in una rissa
dopo un alterco con la canaglia della spiaggia.
Colpa della malasorte.
Non riesco a dimenticare che per dei miseri quarantamila
neve e sangue si mescolarono in quel water.

Ho lasciato i miei compagni nel cortile. Vado verso le celle.
Lontano è il profumo del basilico, lontane le mani umide di succo d'arancia.
Il carrello della biancheria oltrepassa le porte metalliche.
Mi fermo spesso a guardarlo quando passa.
Con un po' di fortuna, fra le sbarre, riesco perfino a vedere la porta che dà sulla strada.
So bene quante porte ci sono da qui alla strada.

Sono soltanto ventiquattro lucchetti.
(Trad. it inedita di Nicola Michelassi con la collab. di Daria Michelassi Vuelta)

La poesia narra la storia del giovane marocchino Mahmud, partito assieme al suo amico Kotimo dal porto di Tangeri in una delle molte imbarcazioni clandestine che tentano di raggiungere le sponde spagnole per entrare in Europa. Un viaggio logorante che inizia con il pagamento di una somma spropositata di denaro e con il tradimento dell'uomo incaricato di farli uscire di nascosto dalla spiaggia di Cadice non appena arrivati, e che si conclude tragicamente, prima con la morte di Kotimo e poi, dopo un lungo viaggio attraverso la geografia iberica, con l'incarcerazione di Mahmud. Se in *Mussche* l'oceano era protagonista di eventi bellici che forgiarono la memoria storica europea contemporanea, in questo componimento poetico l'autore basco mette in luce l'attuale tragedia quotidiana dell'immigrazione per mare.

Poesia dalla struttura circolare, in essa il protagonista ricorda in carcere i colori e gli odori della sua città natale, ma soprattutto una storia ascoltata mille volte da bambino: suo padre narrava di un'antica torre nella cittadina spagnola di Toledo sulla cui porta d'ingresso c'erano ventiquattro lucchetti che i diversi re avevano posto per preservare un segreto custodito al suo interno. Dopo la morte dell'ultimo re, il nuovo sovrano, quello che avrebbe dovuto aggiungere il venticinquesimo lucchetto, spinto dalla curiosità e contro il parere dei suoi consiglieri, fece rimuovere i lucchetti ed entrò nella torre. Lì trovò soltanto alcuni dipinti nei quali venivano raffigurate figure di arabi a cavallo e sui loro cammelli, e nell'ultimo quadro uno scritto ammoniva: "Quando verrà aperta questa porta, i guerrieri arabi prenderanno la città"; e infatti, "non era ancora l'imbrunire quando Tariq b. Ziyad entrò a Toledo, e subito fece uccidere il re, quel re che era stato vinto dalla curiosità". Come la storia dell'anello d'oro sentita da Uribe durante la sua infanzia, il racconto del padre di Mahmud fa parte di un'antica leggenda, conservata e trasmessa per generazioni sin dal Medioevo nelle due sponde dello Stretto di Gibilterra. Si tratta della leggenda dell'ultimo goto don Rodrigo o della perdita di Spagna, nota anche come la leggenda di don Julián o della distruzione di Spagna, che racconta in chiave romanzesca l'invasione araba della penisola iberica nel 711 e la disfatta del regno visigoto.

Sono noti gli eventi storici dai quali trasse origine la leggenda: alla morte del re visigoto Witiza nel 710, si scatenò una guerra civile fra chi voleva mantenere al trono la dinastia del defunto (che aveva nominato suo successore il figlio, Agila II) e parte della nobiltà che aveva scelto come successore don Rodrigo, duca della Betica. Rodrigo diventò capo del regno visigoto ma dovette combattere contro nemici interni e contro le insurrezioni dei popoli non sottomessi ai visigoti, quali i vasconi. Nel 711, mentre Rodrigo era impegnato in tutto questo, il clan witizano chiese l'aiuto del governatore arabo Musa ibn Nusayr, che decise di inviare 7.000 uomini, in maggioranza berberi, i quali sotto la guida di Tariq b. Ziyad, governatore di Tangeri, attraversarono lo Stretto e sconfissero Rodrigo nella battaglia di Guadalete. Le truppe musulmane proseguirono verso nord fino a occupare Toledo (corte del

regno visigoto dalla metà del VI sec.), annientando velocemente i goti. Iniziò così il dominio arabo sulla penisola iberica (Al-Andalus, che durerà fino alla conquista di Granada nel 1492), e la successiva Reconquista (che iniziò con la ribellione di don Pelayo nel 718).

Questi fatti entrarono presto a far parte di diverse cronache, arabe, cristiane e mozarabiche (i mozarabi erano cristiani che vivevano nei domini musulmani), che mescolarono la storia con racconti fantastici e superstizioni fino a penetrare nell'immaginario popolare con il *Romancero*, tramandandosi per generazioni e formando parte della memoria collettiva. Come ci ricorda Juan Menéndez Pidal, “quando il racconto di un evento viene trasmesso oralmente e tocca in profondità l'immaginazione e il sentimento popolare, un'esuberante vegetazione mitico-legendaria germoglia dal fatto reale e si alimenta della sua linfa. Questo è quanto avvenuto con la figura dell'ultimo re goto”¹⁶.

Il primo degli episodi fantastici che tentarono di spiegare i fatti storici avvenuti fu quello noto come “La casa di Ercole”, a cui fa riferimento Uribe in “Mahmud”: Rodrigo, appena nominato re, spinto dalla curiosità, entra nella cosiddetta casa di Ercole, palazzo toledano costruito in tempi remoti sulla cui porta d'ingresso i re precedenti avevano posto un lucchetto per preservare un segreto custodito al suo interno. Contro il parere dei suoi consiglieri, il re fa rimuovere i lucchetti e trova un'urna nella quale sono raffigurate figure di arabi a cavallo con archi e spade riccamente ornate. All'interno c'è uno scritto che recita: “re sei stato, e per tuo male; / il re che aprirà questa casa / la Spagna farà divampare”. Turbato, don Rodrigo esce dal palazzo, mentre un'aquila scende dal cielo per incenerire la casa¹⁷.

La leggenda prosegue con il racconto dell'entrata degli eserciti arabi nella penisola iberica, a causa di una vendetta d'onore, e la sconfitta del re Rodrigo: a corte, don Rodrigo vede la figlia del suo cavaliere don Julián, di nome Alacaba o La Cava, e si innamora di lei. La dama lo rifiuta, ma don Rodrigo, approfittando del fatto che don Julián si trova in terra araba per trattare alcuni affari del re, la violenta. La donna scrive al padre raccontandogli l'accaduto. Don Julián decide di vendicarsi facendo entrare nel regno l'esercito del governatore arabo Muza, dopo aver consigliato a Rodrigo la distruzione delle armi del regno. L'esercito arabo sotto la guida di Tariq sconfigge Rodrigo. Dopo la

¹⁶ “cuando el relato de un suceso se transmite de boca en boca, e interesa hondamente la imaginación y el sentimiento populares, una exuberante vegetación mítico-legendaria germina en el hecho real y crece nutrida con su jugo. Esto acontece con la figura del último rey godo” (Menéndez Pidal 1906, 9-10; citato precedentemente in Menéndez Pidal 1901).

¹⁷ Nel ciclo di *romances* eroici noto come “Il re Rodrigo e la perdita di Spagna”, raccolti e tradotti da Cesare Acutis, appare in primo luogo “La casa de Hércules” (Acutis 1983, 164-165). I versi sopra indicati provengono dalla traduzione di Acutis ivi pubblicata.

battaglia, il re scompare e forse muore in una grotta vicino a Lisbona morso da un serpente¹⁸.

La curiosità, che aveva provocato la disgrazia dell'ultimo re gotico, Rodrigo, con la perdita del regno per mano dell'esercito nordafricano, è anche all'origine del tragico viaggio di Mahmud, nonostante il padre lo avesse avvertito "che non c'era niente dall'altra parte del mare". In una sorta di rovesciamento, i vincitori di allora (che sarebbero rimasti nella Penisola Iberica per più di sette secoli, convivendo con ebrei e cristiani nel raffinato regno di Al Andalus) sono oggi i vinti, rinchiusi senza speranza dietro ventiquattro lucchetti che l'indifferenza odierna stenta appena a ricordare.

Ecco quindi come il mare, "spazio di libertà e di calma"¹⁹, diventa anche, nell'opera di Kirmen Uribe, memoria collettiva del passato e specchio del presente, con le sue ingiustizie e la sua violenza. Ma rimane sempre un luogo mitico, ricco di leggende e di racconti che si diffondono nel tempo lungo le sue rive, *trait d'union* di popoli e culture diverse, che il braccio perso "in una qualche guerra europea" del padre di Mahmud ci fa ricordare.

Riferimenti bibliografici

- Acutis Cesare, a cura di (1983), *Romancero. Canti epico-lirici del Medioevo spagnolo*, Torino, Einaudi.
- Díaz Arantza (2008), "Entrevista a Kirmen Uribe", *Iguazù. Revista Artesanal de Literatura y Cultura*, 20, <http://idazki.net/mercuriana/?page_id=23> (11/2016).
- Kortazar Billelabeitia Paulo (2012), "Bilbao-New York-Bilbao de Kirmen Uribe: postmodernidad, nuevas tecnologías de la comunicación y modernismo después de la postmodernidad", *Oihenart* 27, 67-80.
- (2013), "La identidad en la narrativa vasca contemporánea: Harkaitz Cano y Kirmen Uribe", in Jon Kortazar, Xabier Etxaniz (eds), *Literatura Vasca: puertos abiertos*, n.s., *Insula* 797, 30-32.
- Kortazar Jon (2008a), "Cuerpos y voces: postmodernidad y poesía en la obra de Kirmen Uribe", *BHS* 85, 111-142, <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.85.1.8>>.
- (2008b) "Memoria y guerra civil en la narrativa vasca (1948-2007)", in Raquel Macciuci (ed.), *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Facultad de Humanidades, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.324/ev.324.pdf> (11/2016).
- (2009), "New York también está aquí", *Cuadernos Hispanoamericanos* 714, 153-159, <<https://issuu.com/gibelino/docs/cuadernos-hispanoamericanos-48>> (11/2016).

¹⁸ La leggenda del re Rodrigo, rinnovandosi con nuovi ed eterogenei materiali, giunse fino al Cinquecento, dopo che Pedro del Corral compose *La crónica del rey Don Rodrigo o La crónica sarracina* (scritta nel 1430, pubblicata molti anni dopo), che ebbe lunga e ampia diffusione, essendo ancora viva nel Seicento. Lo studio più accurato di questa leggenda è dovuto a Ramón Menéndez Pidal 1942. Vedi anche Ratcliffe 2004.

¹⁹ "espacio de libertad y de calma" (Díaz 2008).

- (2013), *Contemporary Basque Literature: Kirmen Uribe's Proposal*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert.
- (2015), "Publishing and literary system in Basque literature", *Rassegna iberistica* 38, 104, 311-321, <<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2015/104/publishing-and-literary-system-in-basque-literatur/>> (11/2016).
- Kortazar Jon, Rojo Javier (2013), "Una crónica de la poesía vasca en el siglo XXI", in Jon Kortazar, Xabier Etxaniz (eds), *Literatura Vasca: puertos abiertos*, n.s., *Insula* 797, 6-9.
- Kortazar Jon, Etxaniz Xabier (2013), "Introducción", in Jon Kortazar, Xabier Etxaniz (eds), *Literatura Vasca: puertos abiertos*, n.s., *Insula* 797, 2-3, <http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_797_0.html> (11/2016).
- Kortazar Jon, Kortazar Paulo, Watson Cameron (2013), *Contemporary Basque Literature: Kirmen Uribe's Proposal*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Manera Danilo (2014), "Il giardino dei sensi risvegliati. Antologia di sei poeti baschi contemporanei: Bernardo Atxaga, Joseba Sarrionandia, Rikardo Arregi, Miren Agur Meabe, Kirmen Uribe, Harkaitz Cano", *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 4, 209-254, <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/4391/4461>> (11/2016).
- Menéndez Pidal Juan (1901), "Leyendas del último rey godo (notas e investigaciones): I. La cueva de Hércules" (Leggende dell'ultimo re goto [annotazioni e ricerche]: La grotta di Ercole), *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 5, 858-895.
- (1906), *Leyendas del último rey godo (notas e investigaciones)*, Madrid, Tip. della *Revista de archivos, bibliotecas y museos*.
- Menéndez Pidal Ramón (1942), *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo* (Foresta di leggende eroiche spagnole. Rodrigo, l'ultimo godo), vol. III, Madrid, Espasa-Calpe.
- Ratcliffe Marjorie (2004), "Florinda La Cava: Víctima histórica, víctima literaria. La *Crónica sarracina* en el Siglo de Oro", in M.L. Lobato, Francisco Domínguez Matito (eds), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, tomo II, 1485-1494, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_047.pdf> (11/2016).
- Nafría Fernández M.J. (2014), "Bilbao-New York-Bilbao: Un viaje por el universo literario de Kirmen Uribe", *RLLCGV* 19, 267-287, <<http://dx.doi.org/10.5944/rllcgv.vol.19.2014.13769>> (11/2016).
- Uribe Kirmen (2001), *Bitartean heldu eskutik*, Zarautz, Susa.
- (2006), *Portukoplak. Itsas Kantak eta poemak* (Versi di porto. Poesie e canzoni di mare), Libro-CD, Donostia, Elkar.
- (2007), *Meanwhile, Take my Hand* (Basque-English bilingual version of *Bitartean heldu eskutik*, trans. by Elizabeth Macklin), Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press.
- (2008), *Bilbao-New-York-Bilbao*, Donostia, Elkar.
- (2009a), *Bilbao-New-York-Bilbao* (versión en castellano del texto basco, trad. de Ana Arregi), Barcelona, Seix-Barral.

- (2009b), “Esto no es una novela”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 714, 7-13.
 - (2010a [2004]), *Mientras tanto cógeme la mano* (Nel frattempo prendimi la mano), versión bilingüe vasco-castellano de algunas poesías del libro *Bitartean heldu eskutik* (Nel frattempo prendimi la mano) y del libro-CD *Zaharregia, txikiegia agian*, (Troppo vecchio, troppo piccolo, forse), trad. de Kirmen Uribe, Gerardo Markuleta, Ana Arregi), Madrid, Visor Libros.
 - (2010b), *Bar Puerto* (Libro-CD en basco, castellano e inglés, en colaboración con Mikel Urdangarin y Josu Eizagirre), Donostia, Elkar.
 - (2012), *Mussche*, Zarautz, Susa.
 - (2013a), *Lo que mueve el mundo* (versión en castellano de *Mussche*, trad. de Gerardo Markuleta), Barcelona, Seix-Barral.
 - (2013b), “Un héroe como nosotros”, *El País semanal*, <http://elpais.com/elpais/2013/03/20/eps/1363802312_858533.html> (11/2016).
 - (2016a), *Elkarrekin esantzeko ordua* (L’ora di svegliarci insieme), Zarautz, Susa.
 - (2016b), *La hora de despertarnos juntos*, trad. de José María Isasi, Barcelona, Seix-Barral (versión castellana de *Elkarrekin esantzeko ordua*).
 - (2016c), *L’hora de despertarnos junts* (versión en catalán de Pau Joan Hernández), Barcelona, Edicions 62.
- Uribe Kirmen, Urdangarin Mikel, Rueda Rafa, Mendizabal Bingen, Valverde Mikel (2003), *Zaharregia, txikiegia agian.*, Sorluze, Gaztelupeko Hotsak.
- (2013), *Jainko txiki eta jostalari hura* (Libro-CD), Donostia, Elkar.
 - (2014), *Vidas y ficciones*, prólogo y selección de Sally Perret, Pamplona-Iruña, Pamiela.

Dall'America, al Nord Africa, all'Europa: William Burroughs migrante in cerca di auto-definizione

Gabriele Bacherini

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

Abstract

Can someone who does not come from areas which are afflicted by war and/or famine – but, on the contrary, from the upper class of a rich and powerful country like the United States of America – be considered a “migrant” writer? How many kinds of migration and “migrant” literature actually exist? Following biographical, psychological and literary paths, this article will attempt to answer these questions by analysing one of the most iconic but also least understood personalities of the twentieth century, William Burroughs: the inner reasons of his travels across four continents and several countries, and the consequent meaning of “travel” in his writing.

Keywords: *avant-garde, biography, Burroughs, cut-up, migration*

1. Introduzione

La mobilità di scrittori e intellettuali in ambito europeo è un fenomeno antico, che ritroviamo in Omero, Erodoto, Cicerone, Seneca, Ovidio e Boezio. [...] A partire dal Medioevo era piuttosto normale che letterati e studiosi si spostassero all'interno della parte centrale e occidentale del continente, poiché esisteva una rete di comunicazione che ne facilitava la mobilità e delle istituzioni (università, conventi e corti) pronte ad accoglierli. Come si noterà, le motivazioni a spostarsi – studio, esilio, attrazione per un altro paese, ricerca di una sistemazione economica più proficua o migliori condizioni di lavoro o di vita – non sono cambiate molto nel corso dei tempi. (Gnisci 2006, 42)

La citazione di uno dei massimi esperti non solo italiani di letteratura della migrazione si rende necessaria per comprendere come il concetto di “migrazione” – al pari del fenomeno che rappresenta – sia più poliedrico e di difficile interpretazione rispetto all'odierna immagine, frequente quanto

stereotipata, dei migranti o “clandestini” in fuga. Questa è solo *una* forma di migrazione.

Fra i tanti artisti che hanno migrato in cerca di una maggiore definizione di se stessi e delle proprie capacità si può a pieno titolo collocare anche William Burroughs. Obiettivo di questo contributo è gettare luce su parte della vita di una delle più controverse ed autorevoli voci del Novecento, a lungo oggetto di interpretazioni semplificanti e distorte che lo riducono a *uno dei beat*. Per divenire non solo ciò, ma qualcosa di ben più complesso, Burroughs dovette abbandonare lo stringente formalismo borghese del Missouri per il mondo esterno. Un percorso migratorio che a prima vista sembra ricalcare il classico *grand tour* dell'ex studente americano, in giro per il mondo a divertirsi senza pretese nel periodo sabbatico tra laurea e specializzazione. Per un certo periodo, probabilmente, lo fu davvero. E, però, si sarebbe presto rivelato itinerario interiore, più profondo. Il viaggio, le esperienze e le conoscenze da esso prodotte, avrebbero influenzato Burroughs più di qualsiasi riflessione di carattere artistico.

La migrazione, in effetti, si configura *in primis* quale esperienza interiore. Coloro che ritenessero le forme di letteratura legate a tale fenomeno come obbligatoriamente dipendenti da un preciso percorso “dal punto A al punto B”, ove quasi sempre il punto A è situato nel Terzo Mondo, rischierebbero di fuorviarsi e fuorviare. Parimenti ingannevole è il ritenere necessaria, per lo svolgersi della narrazione, la presenza della minaccia di un conflitto e/o di uno stato d'indigenza vissuti dal protagonista quali impulsi per l'atto migratorio. Il concetto di guerra, anche in casi come quello di Burroughs, è comunque ben presente. Così come la fuga da un certo tipo di povertà. Si tratta di una forma oscura di guerra contro il lato più recondito di se stessi, quello che Burroughs definirà “Ugly Spirit”, e dell'evasione da una pochezza soprattutto morale che quel medesimo “Spirito del Male” ha ingenerato in lui. Di fatto però, sebbene per vie traverse, questi impulsi esistono, e costituiscono un qualcosa di più rispetto alla necessità di “andare”, senza un perché ma pure senza fermarsi fino alla meta, con cui Kerouac aveva lanciato lo slogan della narrativa *on the road*¹. Saranno anzi, a tale proposito, i dati salienti che distingueranno il “viaggio” autobiografico-letterario di Burroughs dalla mistica *beat* della fuga a tutti i costi. Scrive Allen Hibbard nell'introduzione a una raccolta di interviste rilasciate dall'autore americano:

¹ Nella traduzione italiana di Marisa Caramella: “dobbiamo andare e non fermarci mai finché arriviamo” (2010, 296; “we gotta go and never stop going till we get there”, Kerouac 2000 [1955], 217).

There are, first of all, the Burroughs legends: his various connections to the Beats, the famous William Tell incident in Mexico which left his wife dead, his mystique as an outlaw, the time he spent in Tangier, his associations with various rock stars [...] What is more, so much biographical detail is tangled and twisted in the fabric of his fiction, creating among readers and fans the wish to determine what is autobiographical and what is fabrication. Finally, the outlines of Burroughs's life narrative and the kind of life he lived might represent to some the ultimate in freedom, situating his personal journey at the very center of a long-standing American tradition stretching back to Thoreau. [...] What some may forget, of course, in their adulation and worship, is the tremendous price he paid for freedom: the pain and loneliness he suffered frequently and intensely. But, perhaps that, too, is part of it. (Hibbard 1999, IX)

Vi sono, prima di tutto, le leggende legate a Burroughs: i suoi numerosi legami con i Beat, il famoso incidente alla Guglielmo Tell che in Messico costò la vita a sua moglie, la sua mistica del fuorilegge, il tempo trascorso a Tangeri, i suoi legami con numerose *rock star* [...] Ma tanta dovizia di particolari è intrecciata al tessuto della sua narrativa, creando tra lettori e ammiratori il desiderio di distinguere ciò che è autobiografico da ciò che è invenzione. Tutto sommato, il racconto che Burroughs fa della propria vita e il tipo di vita che egli ha vissuto potrebbero per alcuni rappresentare il *non plus ultra* della libertà, situando il suo viaggio personale proprio al centro di una lunga tradizione americana che risale a Thoreau. [...] Ciò di cui tuttavia qualcuno potrebbe dimenticarsi, nella propria adorazione e nel proprio culto, è l'enorme prezzo da lui pagato per questa libertà: il dolore e la solitudine che ha frequentemente ed intensamente sofferto. Ma, forse, anche quello ne è parte.²

Seguendo piste ora biografiche, ora psicologiche, ora letterarie, qui cercheremo di individuare il vero e proprio atto migratorio di Burroughs, distinguendolo dalla mera evasione giovanile. Quindi tenteremo di stabilire cosa sia che “si intreccia” nella finzione letteraria, contribuendo, in un processo di auto-definizione, a formare al tempo stesso la personalità e la dimensione artistica di questo notevole scrittore contemporaneo.

2. *Dagli Stati Uniti all'America Latina: “writing his way out”*

William Seward Burroughs II era nato il 5 febbraio 1914 a St. Louis, Missouri³. La famiglia, per quanto attiva in un settore del tutto diverso

² Se non diversamente specificato, le traduzioni italiane dei passi citati sono di chi scrive.

³ Per le notizie biografiche si sono consultate le opere di Barry Miles, uno dei principali biografi di Burroughs tanto per la notevole mole di documenti da egli reperita, quanto per la personale amicizia stretta con lo scrittore (Miles 2012, 2014a, 2014b).

rispetto a quello agroalimentare, tradizionale del Midwest⁴, viveva nel lusso e nello stile delle classe abbienti della “città indipendente” al confine con l’Illinois. In un tale ambiente la “diversità” – l’omosessualità, certo, ma non solo quella – di Burroughs entrò presto in contraddizione con l’universo borghese della famiglia; si rafforzava così l’istanza di fuga da una sorta di prigione, quale ormai Burroughs percepiva essere il suo ambiente. La fuga fu favorita dal sostanzioso aiuto economico della famiglia: non solo e non tanto un investimento sul futuro del figlio, quanto una mossa per allontanare la pecora nera dai salotti buoni di St. Louis.

Diplomatosi tra il Nuovo Messico e la stessa St. Louis, brillantemente laureatosi in antropologia a Harvard, dopo un breve periodo di specializzazione alla Columbia University di New York il giovane Burroughs si recò per la prima volta in Europa, studiando all’antica Scuola di Medicina di Vienna fino alla vigilia dell’*Anschluss* hitleriano. Rientrato negli Stati Uniti, li girò in lungo e in largo: Chicago, Palm Beach e New Orleans, fino a stabilirsi, nel 1943, nell’atmosfera *bohémienne* del Greenwich Village newyorkese, dove entrò in contatto con la nascente cerchia *beat* dei Kerouac e dei Ginsberg, per i quali sarebbe divenuto modello di vita, ancorché artistico. In Burroughs essi trovarono un uomo dall’aspetto formale, elegante nel suo impermeabile e cappello quasi sempre neri tanto da meritargli il soprannome di *prete*, ma al tempo stesso capace, per esempio, di amputarsi volontariamente una falange per poi mostrarla al proprio analista – che lo fece internare – o di varcare senza scrupolo i confini della legalità⁵, se i soldi dei numerosi lavori onesti che nel frattempo tentava⁶ non bastavano più a soddisfare il crescente bisogno di droghe. Fino a quel punto, tuttavia, si era trattato di fughe giovanili volte più al divertimento personale che all’esplorazione di se stesso. Lo suggerisce anche l’assai esiguo numero di opere letterarie fin lì date alla luce, per lo più estemporanei esperimenti tentati con Kerouac e soci: per leggere il primo capolavoro, *Junkie* (1953), scritto sotto lo pseudonimo – tratto dal cognome materno – di William Lee e poi tradotto in italiano con l’iconico titolo de

⁴ La compagnia fondata da William Seward Burroughs I, inventore e nonno dello scrittore, brevettò e commercializzò a fine Ottocento il primo prototipo di macchina calcolatrice con sistema di stampa dei dati. I genitori dello scrittore, l’antiquario Mortimer Perry Burroughs e Laura Hammond Lee, rampolla di un affermato studio pubblicitario che aveva lavorato soprattutto per Rockefeller, cedettero il brevetto ereditato alla morte del capostipite per quasi tre milioni di dollari attuali, alla vigilia del crollo di Wall Street. La famiglia visse perciò nel lusso anche durante la Grande Depressione.

⁵ Contraffazione di ricetta – reato per il quale venne anche arrestato –, gestione di un giro di prostitute, spaccio, rapine.

⁶ Disinfestatore, reporter e perfino detective privato.

La scimmia sulla schiena (1962)⁷, furono infatti necessari altri due anni dall'evento che gli avrebbe cambiato la vita.

Tra i tanti pregiudizi che hanno gravato sull'apprezzamento di Burroughs, uomo e scrittore, ha avuto il suo peso la sua, peraltro mai nascosta, omosessualità. Va però ricordato che, oltre a relazioni come quelle con Allen Ginsberg e con Brion Gysin, Burroughs ne ebbe anche con donne, due delle quali sposò. E se la prima relazione, quella con Ilse Herzfeld von Klapper, nacque da circostanze d'emergenza e non andò oltre una tenera amicizia⁸, la seconda, con Joan Vollmer Adams, assunse i caratteri più complessi della grande storia d'amore.

Già compagna di studi della moglie di Kerouac, la Vollmer si avvicinò alla cerchia *beat* del Village ed al relativo uso e abuso di droghe. Molto più giovane della Herzfeld, aveva nove anni meno di Burroughs e, però, era anch'essa divorziata, dopo essere stata abbandonata da un *ex marine* che mal sopportava i suoi stravizi. Pure stavolta il futuro scrittore si affezionò alla donna e alla sua figlia di primo letto, Julie. La sposò nel 1946, concepì con lei un figlio, William Jr. detto "Billy"⁹, e con lei si trasferì dapprima in Texas, dove si improvvisò agricoltore, e poi in Louisiana. Qui, accusato nel 1948 di possesso e traffico di droga, rischiò il carcere, dati i suoi precedenti penali.

L'occasione di fuggire da New Orleans arrivò tempestivamente sotto forma di una borsa di studio dell'Università Nazionale Autonoma di Città del Messico. Guidato da Robert Hayward Barrow, eminente antropologo e linguista americano, Burroughs avrebbe dovuto dedicarsi a studi linguistico-antropologici sulle civiltà azteca e maya¹⁰. Una permanenza di cinque anni in Messico gli avrebbe guadagnato la remissione della condanna, ma già alla fine del 1951 era di nuovo in fuga. Al rapporto con Joan, deterioratosi fino dall'inizio del soggiorno messicano a causa delle sue frequenti assenze e di quella del figlio, affidato ai nonni paterni in Florida, Burroughs pose

⁷ L'espressione "avere la scimmia sulla schiena" è ben presto entrata nell'uso gergale per descrivere quello che è pure l'argomento del romanzo, gli effetti della dipendenza da droghe pesanti, osservati da Burroughs con il classico stile tagliente e l'occhio clinico derivato dagli anni viennesi. Il romanzo, poi ripubblicato anche con i titoli alternativi di *Junky* o *Junk*, è il primo vergato di proprio pugno dall'autore.

⁸ Intraprendente ebrea amburghese di buona famiglia e di quattordici anni più anziana, Burroughs la conobbe a Dubrovnik, dov'era stata abbandonata dal marito, durante un tour per alcune città mitteleuropee. I due si sposarono ai primi di agosto del 1937 per consentire alla donna, il cui visto jugoslavo era in scadenza non prorogabile, di ottenere la cittadinanza americana e non dover tornare nel *Reich*. Una volta a New York, i due divorziarono, ma sarebbero rimasti grandi amici.

⁹ Anch'egli scrittore, morì di cirrosi ad appena trentatré anni, dopo una vita sregolata quanto quella del padre.

¹⁰ Tuttavia, girò il Centro America più alla ricerca di nuove droghe che di reperti delle civiltà precolombiane.

fine sparandole. Dopo una controversa diatriba penale la morte di Joan fu giudicata accidentale¹¹. Ma Burroughs era già lontano, sulle Ande al confine tra Colombia, Ecuador e Perù, in cerca dello *yagé*, il devastante allucinogeno che gli sciamani indigeni ricavano da una liana per le proprie cerimonie rituali. Qualcosa di molto importante, tuttavia, era scattato nel profondo. Non si trattava più di una semplice fuga e la riflessione contenuta in *Queer* lo conferma:

I am forced to the appalling conclusion that I would never have become a writer but for Joan's death, and to a realization of the extent to which this event has motivated and formulated my writing. I live with the constant threat of possession, and a constant need to escape from possession, from control. So the death of Joan brought me in contact with the invader, the Ugly Spirit, and maneuvered me into a life long struggle, in which I have had no choice except to write my way out. (Burroughs 1985, XXIII)

Sono costretto a giungere alla spaventosa conclusione che, se non fosse stato per la morte di Joan, non sarei mai diventato uno scrittore, e non avrei mai compreso in quale misura quell'evento abbia motivato, dato forma ed espressione alla mia scrittura. Convivo con la costante minaccia dell'essere posseduto, e con il costante bisogno di fuggire dalla possessione, dal controllo. Così, la morte di Joan mi ha fatto entrare in contatto con l'invasore, lo Spirito del Male, e mi ha guidato a una vita di lotta, in cui non ho avuto altra scelta che scrivere la mia via d'uscita.

3. *Tangeri, Parigi, Londra: i campi di battaglia contro il virus della parola*

Fu dunque necessaria una tragedia, la dissoluzione – oltretutto per sua stessa mano – di quell'unico surrogato di famiglia tradizionale che fin lì fosse riuscito a creare, per generare il Burroughs che oggi si conosce non certo grazie ai viaggi giovanili per le Americhe e l'Europa centro-orientale, ma per la sua controversa grandezza artistica. In questi casi ci si domanda di rado da dove essa derivi. Nel viaggiare da un luogo all'altro, Burroughs migrò anche all'interno della propria anima, giungendo così alla comprensione e definizione di se stesso. La fine di Joan, in base alle parole stesse dello scrittore, suona quasi come una catabasi, un "sub-viaggio" di espiazione e purificazione all'interno

¹¹ Il delitto avvenne il 6 settembre 1951. Di ritorno da un viaggio in Guatemala, probabilmente ubriaco e drogato, Burroughs sparò alla testa della moglie. Dapprima sostenne la versione dell'incidente: mentre "giocavano al Guglielmo Tell", Joan avrebbe tenuto in equilibrio sulla testa un bicchiere e lui avrebbe tragicamente sbagliato la mira. Poi ritrattò su consiglio di Bernabé Jurado, il suo avvocato messicano che, peraltro, pochi giorni dopo fuggì sotto analoga accusa, avendo sparato a un ragazzo che cercava di penetrare nella sua proprietà. Risolutivo fu l'intervento del fratello maggiore con ingenti somme di denaro atte a pagare le spese processuali, ma in realtà probabili tangenti per le guardie. Burroughs fu condannato in contumacia a due anni di carcere per omicidio colposo e si vide togliere la custodia dei figli.

del proprio animo, intrapreso nell'atto di esplorare un ambiente esterno e forestiero. Tale percorso risulta necessario quanto doloroso, nella consapevolezza che il viaggio di ritorno dall'Ade in cui Burroughs era finito sarebbe dovuto durare per il resto della vita. Difatti, da quel momento in avanti essa sarebbe stata donata alla scrittura, unica via e insieme unico vettore verso l'uscita.

Sembra così di scorgere i tratti di ciò che Burroughs sarebbe divenuto nei decenni a venire: un profeta dell'apocalisse, di un mondo dominato da un *virus* che è, in sostanza, proprio quello del controllo, esercitato sulle masse nella realtà quotidiana attraverso l'uso della *parola*. Un mondo che egli vede svuotato da ogni genere di speranza, cristiana o pagana che sia, poiché anche le religioni rientrano in quell'ampio concetto di parola "virale" mediante cui si esercita il controllo e, con esso, s'impone la violenza. Qualcosa di simile al 1984 del suo contemporaneo George Orwell, ma molto più in grande: una nuova *Waste Land*, o forse sempre la stessa, da millenni, per fare eco a quell'Eliot suo maestro di gioventù a Harvard. Occorreva perciò una soluzione radicale, la creazione di una "nuova mitologia" collettiva da fornire al posto di quelle già esistenti, tutte ormai "malridotte ed inadeguate al presente", per venire a patti con lo "Ugly Spirit" che la fine del rapporto con Joan aveva liberato nel suo animo al punto da *invaderlo*, verbo che ritornerà con forte impatto metaforico nelle opere successive.

In *The Naked Lunch* and *The Soft Machine* I have diagnosed an illness, and in *The Ticket That Exploded* and *Nova Express* is suggested a remedy. In this work I am attempting to create a new mythology for the space age. I feel that the old mythologies are definitely broken down and not adequate at the present time. [...] Love plays little part in my mythology, which is a mythology of a war and conflict.¹²

In *The Naked Lunch* e *The Soft Machine* ho diagnosticato una malattia, e in *The Ticket That Exploded* e *Nova Express* è suggerita una cura. In questo lavoro sto cercando di creare una nuova mitologia per l'era spaziale. Sento che le vecchie mitologie sono chiaramente inutilizzabili e non adeguate ai tempi attuali. [...] L'amore gioca un ruolo marginale nella mia mitologia, che è la mitologia di una guerra, di un conflitto.

La soluzione fornita da quello strumento salvifico che era la scrittura fu, di nuovo, il viaggio: inteso come fuga, o meglio autentica migrazione verso un ambiente maggiormente amico. Per trovarlo, Burroughs varcò di nuovo l'Atlantico. Come primo rifugio scelse una Tangeri che nel 1953 viveva gli ultimi momenti di quell'atmosfera libertina data dal proprio regime di "città internazionale", zona commercialmente strategica dichiarata franca dopo

¹² Risposta tratta da "Rencontre avec William Burroughs", intervista di Eric Mottram pubblicata in origine su *Les Langues Modernes* (Parigi, gennaio/febbraio 1965, 79-83), poi in Hibbard 1999, 11.

decenni di ingerenze europee sfociate anche in alcune scaramucce militari, e non ancora riammessa alle rigide tradizioni islamiche del Marocco. Nel 1957 Burroughs si trasferì a Parigi, dove abitò per circa tre anni nel “Beat Hotel”, stambergata in pieno Quartiere latino così soprannominata perché tutti i grandi del movimento vi si sarebbero via via stabiliti, e infine visse per quasi quindici anni a Londra, nel più signorile *borough* di Westminster da cui avrebbe però dominato la scena di quella che già all’epoca iniziava ad essere la vera capitale della controcultura mondiale.

A Tangeri, ove giunse affascinato da *The Sheltering Sky* (1949; *Il tè nel deserto*, 1989) del connazionale Paul Bowles, lo scrittore espatriato che più di ogni altro la elesse a proprio rifugio¹³, anche Burroughs trovò quell’aura di libertinismo fondamentale per giungere alla definizione della propria natura, confrontandosi con lo “Ugly Spirit” a stento trattenuto fino alla tragedia di Città del Messico. Essendo la scrittura strumento e al tempo stesso via per giungere alla sconfitta del medesimo, quindi al riscatto personale, il prodotto di tutto ciò fu un’impressionante mole di lavoro. Tra i caffè e le viuzze di Tangeri Burroughs scrisse con foga tale che l’intervento di Kerouac, Ginsberg e di un altro amico della cerchia *beat*, Alan Ansen, si rese necessario per “ordinare” il tutto in un dattiloscritto di circa mille pagine intitolato *The Word Hoard* (1954-1958), una “scorta di parole” realizzata con la scoordinata veemenza¹⁴ di colui che lotta per sopravvivere, e forse per questo mai pubblicata nella propria forma originale. La si ritrova però in tutte le opere immediatamente successive.

Trattandosi di una guerra, occorreva la creazione di una strategia efficace.

¹³ Collocato da Bowles in un fatiscente caffè all’inizio del romanzo, il protagonista Port Moresby sottolinea all’amico Tanner la differenza tra “turista” e “viaggiatore”: al contrario del primo, questi non appartiene a nessun luogo e si sposta con più lentezza, finché non trova la propria vera casa (Bowles 1989, 12-13). Nella prima scena della sua rivisitazione cinematografica (*The Sheltering Sky / Il tè nel deserto*, 1990), Bernardo Bertolucci affida questa stessa osservazione a Kit, moglie di Port, dopo lo sbarco dei tre a Tangeri. La donna aggiunge che il viaggiatore non pensa già al ritorno prima di partire, com’è solito fare il turista; egli, non ritenendo di avere una vera casa, può decidere di non tornare e di stabilirsi nel luogo di destinazione. Si nota perciò una netta differenza tra le due figure di espatriato americano: Bowles elesse Tangeri a sua nuova dimora, vi trascorse gli ultimi cinquantadue anni di vita e cercò di adattarsi alle sue antiche tradizioni, tanto da rimanervi anche dopo l’avvento dell’amministrazione marocchina; Burroughs fu attratto sì dalle cronache tangerine di Bowles, ma solo per quell’accentuato libertinismo che gli avrebbe reso più semplice la vita rispetto alle chiusure americane. Si capisce così perché Burroughs non sia stato né un turista – la sua intenzione era semmai quella di fuggire dalle proprie origini – né un viaggiatore, ma un migrante, per quanto atipico, che non si adattò all’ambiente e seguì invece le regole della propria necessità interiore. La variazione negativa delle condizioni esterne, come quella che si verificò con la fine del regime “internazionale” e l’imposizione della morale islamica, generò l’impulso a un nuovo spostamento.

¹⁴ In effetti, il sostantivo “hoard” si traduce anche con “ammasso”, “mucchio”: parole che rendono ancora meglio l’idea della forma originale di questa “scorta” cui Burroughs avrebbe attinto a piene mani.

Già da tempo Burroughs studiava con grande interesse il dadaismo di Tristan Tzara. Buona parte di *The Word Hoard* venne dunque destinata a questo nuovo tentativo di “anti-letteratura”. Ne nacque, completato sul finire del soggiorno parigino dopo una tribolata vicenda editoriale, quel romanzo – o presunto tale, alla luce di quanto detto – che avrebbe consegnato Burroughs alla fama mondiale: *The Naked Lunch* (1959; *Il pasto nudo*, 1964)¹⁵. La sovversione delle convenzioni spazio-temporali della narrativa tradizionale attuata da questo testo rappresentava di per sé un’innovazione, per quanto non assoluta. In un’epoca di paura dell’apocalisse serviva però una “bomba atomica” da sganciare definitivamente su quell’America maccartista che Burroughs a suo tempo aveva già sfidato, sventolando apertamente la propria omosessualità e le proprie dipendenze. Serviva qualcosa di più, un’arma abbastanza affilata da poter essere usata contro il nemico, ormai individuato nello “Ugly Spirit”.

I feel that the principal instrument of monopoly and control that prevents expansion of consciousness is the word lines controlling feeling and apparent sensory impressions of the human host. [...] words are built into you – in the soft typewriter of the womb [...] for example, when you read this page your eyes move irresistibly from left to right following the words that you have been accustomed to. Now try breaking up part of the page.¹⁶

Penso che il principale strumento di monopolio e controllo, il quale impedisce l’ampliamento della coscienza, sia rappresentato dalle linee di parole che controllano i sentimenti e, per quel che è dato vedere, le impressioni sensoriali dell’umano che le ospita. [...] le parole sono insite in voi – nella morbida macchina da scrivere del grembo [...] per esempio, quando leggete questa pagina, i vostri occhi si spostano irresistibilmente da sinistra verso destra, seguendo le parole a cui siete stati abituati. Adesso provate a fare a pezzi parte della pagina.

La deliberata infrazione della sequenzialità narrativa che la fa da padrone in *The Naked Lunch* assume così una precisa dimensione stilistica nei tre successivi romanzi, pubblicati durante gli anni londinesi e racchiusi nella *Nova* o *Cut-up trilogy*. Essa, a sua volta, è considerabile come estremizzazione delle abrupte dislocazioni spazio-temporali del precedente romanzo¹⁷. Il *cut-up* definisce una particolare tecnica di frammentazione testuale creata

¹⁵ Il titolo fu scelto da Kerouac.

¹⁶ Risposta tratta da “Interview with William Burroughs”, intervista di Gregory Corso e Allen Ginsberg pubblicata in origine sul *Journal for the Protection of All Beings* (1961, 1, 79-83), poi in Hibbard 1999, 2-3.

¹⁷ *The Soft Machine* (1961; *La morbida macchina*, 1965), *The Ticket That Exploded* (1962; *Il biglietto che è esploso*, 1970) e *Nova Express* (1964; *Nova Express*, 1967).

insieme a Gysin, eclettico artista visivo svizzero-canadese-britannico che già sperimentava qualcosa di simile in ambito figurativo. Essa consiste nel tagliare fisicamente un testo – di qualunque genere, dalla narrativa tradizionale finanche all’inserzione pubblicitaria – in entità sempre più piccole, fino a creare singole unità che, una volta ricombinate, dessero origine a un testo nuovo e diversamente significativo. Rispetto al dadaismo tzariano non si tratta di una creazione originale come era stata nel proprio campo la calcolatrice del nonno¹⁸, ma, certo, il *cut-up* rappresenta uno strumento dal potenziale creativo e sovversivo fino ad allora inesplorato.

“You come with me, Meester?”
[...] “Vagos Jugadores de Pelota, *sola esperanza del mundo*, take it to Cut City–Street gangs Uranian born in the face of nova conditions, cut word lines, cut time lines–Take it to Cut City, *muchachos*–Minutes to go–” [...] “Outskirts of Mexico City–Can’t quite make it with all the guards around–Are you at all competent to teach me the language? [...] “This bad place, Meester [...]”. (Burroughs 2014, 34-44)

“Vieni con me, Señore?” [...] “Vagos Jugadores de Pelota, *sola esperanza del mundo*, portatela a Cut City–Bande di strada nate uraniane nonostante le condizioni di nova, tagliate le linee della parola, tagliate le linee del tempo–Portatela a Cut City, *muchachos*–Mancano pochi minuti–” [...] “Periferia di Città del Messico–Non ce la faccio proprio, con tutte le guardie in giro–Sei davvero in grado di insegnarmi la lingua? [...] “Questo brutto posto, Señore [...]”.

Da alcuni erroneamente uniti in un’unica tetralogia¹⁹, *The Naked Lunch* e la *Novel/Cut-up trilogy* sono accomunati dalla sempre più esasperata ricerca della rottura con il canone. E però, qualcos’altro in comune c’è, oltre all’ovvio dato autobiografico. Il *cut-up* non è che l’arma con cui il variopinto manipolo di umani resistenti ideato da Burroughs combatterà l’orda dei Nova: invasori alieni così chiamati per avere causato la fine del pianeta da essi abitato mediante l’esplosione di una supernova ed essersi trasferiti sulla Terra, tremila anni prima, mutando in un virus capace di infettare e manipolare la mente umana. Questo virus spinge a compiere ogni tipo di azione amorale. Esso prende il nome di *word*, concetto in cui Burroughs

¹⁸ Lo stesso Burroughs risponderà così a una domanda di William Bates circa la popolarità che il *cut-up* gli aveva fatto guadagnare: “Non vedo perché. Eliot fa cut-up. *La terra desolata* è un cut-up” (“I don’t see why. Eliot does cut-ups. *The Wasteland* is a cut-up”, Hibbard 1999, 92).

¹⁹ Anche la dichiarazione di Burroughs riportata a p. 4 lo farebbe supporre, e la comune origine da *The Word Hoard* potrebbe suonare come ulteriore conferma. A livello stilistico, il capitolo iniziale della trilogia *The Soft Machine* nacque tuttavia dai primi esperimenti pratici di *cut-up* che l’autore aveva condotto con Gysin, Corso e lo sperimentista sudafricano Sinclair Beiles, contemporaneamente alle fasi finali della pubblicazione di *The Naked Lunch*. Degli esiti di tali esperimenti, raccolti nel volumetto *Minutes to Go* (Beiles, Burroughs, Corso, Gysin, 1960), la più famosa opera di Burroughs – uscita l’anno prima – non poté quindi usufruire.

racchiude l'intero linguaggio, specie quello usato dal mondo borghese al fine di conquistare il potere politico, economico e culturale, per poi preservarlo con il controllo delle masse. Tagliare le loro *word lines*, divenute linee di comando, sarà l'unica speranza di salvezza. Un resistente è a suo modo anche il Lee protagonista autobiografico di *The Naked Lunch*, disinfestatore che, tra un episodio e l'altro, dovrà comunque guardarsi da quegli scarafaggi i quali lo spingeranno a dare il peggio di sé, fino all'omicidio della moglie.

Norman Mailer affermò già nel 1962 che "Burroughs è l'unico scrittore americano vivente che sia plausibilmente posseduto dal genio"²⁰. Torna perciò anche nelle parole di altri, non certo in modo casuale, il concetto di "possessione", autentica ossessione di Burroughs. Lo "Ugly Spirit", quell'essere orrido nelle fattezze – siano quelle di una blatta o di un virus mutante – e malevolo già nella voce da *troll* ispanico con cui guida il "señore" per un mondo alieno in cui Città del Messico è però ben riconoscibile, altri non è che il proprio passato, da cui liberarsi *scrivendo la propria via d'uscita*. È un male non solo borghese, forse anche capitalistico, il quale nasce con il viaggio e che ad altri spostamenti poi induce Burroughs, come un vero migrante in cerca di una soluzione alle proprie afflizioni, solo adesso divenutegli evidenti.

Il passo che abbiamo citato da *Queer*, un testo la cui quarantennale gestazione si completò dodici anni prima della morte dell'autore, e quindi molto tardo, invita a pensare che tanto l'uomo quanto lo scrittore, ormai anziani, riflettano sull'uccisione della moglie come punto di svolta della propria vita. Va riconosciuto che il percorso fu all'atto pratico meno rettilineo e in apparenza meno profondo: *Queer* si conclude con il protagonista in partenza per il Sudamerica alla ricerca dello *yagé*, ed è altresì vero che solo nel 1966, testimoniando al processo intentato per la presunta oscenità di *The Naked Lunch*, Burroughs avrebbe esplicitamente ripudiato la droga come "a sickness", "a virus" – *topos burroughsiano per eccellenza* –, definendo la dipendenza con la limpida metafora di "Algebra del Bisogno" (Burroughs 1991). Nondimeno, le parole riportate dalla prefazione a *Queer* sono inequivocabili. Burroughs continuò ad essere per anni un *unredeemed drug addict*²¹. L'uso di droga rimase lo sfogo esteriore di una mancanza di direzione interiore, nonché uno dei temi principali della sua narrativa, ma l'ancora più frequente riferimento della stessa al periodo latino-americano che da lì in poi si manifestò è eloquente. James Robert Goeman III ravvisa una forte valenza

²⁰ "Burroughs is the only American novelist living today who may conceivably be possessed by genius" (Birmingham 2009). Circa due anni prima, e nove dopo il delitto di Città del Messico, Mailer aveva vissuto un dramma simile: durante un alterco, ubriaco come spesso gli capitava di essere, il noto intellettuale aveva quasi ucciso a pugnalate la seconda moglie Adele.

²¹ Sottotitolo di *Junkie*.

pragmatica in tutta la narrativa di Burroughs, includendo nella propria analisi anche i più arditi tentativi sperimentali degli anni Sessanta senza mai scindere il forte elemento di critica socio-politica dal puro dato stilistico. Egli cita un passo da quello che è forse l'ultimo capolavoro di Burroughs, il romanzo del 1973, *Port of Saints* (*Porto dei Santi*, 1978), ove si parla di un "American Moral Disease" che Goeman III riformula in "Ugly American Spirit", la malvagia malattia morale di quegli americani "who know that they are in the right, and everyone who disagrees is not just wrong, but evil and immoral" (Goeman III 2000, 81). Questa importante parte di opinione pubblica che si estende in modo trasversale dalle classi altolocate ed acculturate a quelle maggiormente "subalterne", i cui componenti Burroughs non si fa problemi ad accomunare sotto l'etichetta di *Shits*, oscura sistematicamente ogni forma di diversità in un contesto storico come quello dell'epoca, derivato da quella contrapposizione tra i due blocchi tipica degli anni Cinquanta, nel quale essere diversi significava essere nemici. La frantumazione di tale retorica prevaricatrice, di questa vecchia "mitologia", è il più grande atto d'insubordinazione che Burroughs possa concepire, a testimonianza del fatto che il suo caos narrativo non è frutto di sola obnubilazione chimica né tantomeno di un vezzo stilistico passeggero, ma soprattutto di una certa strategia socio-politica. Quel senso di "possessione" che Mailer per primo connotò come genialità artistica non scaturì dal puro e inesplicabile genio, ma da una reazione al dolore "borghese" esplosivo proprio come un virus in Messico. In questo senso, Steen Ledet Christiansen analizza il *topos* del "linguaggio virale" ancora più in profondità, dal punto di vista di quella che egli definisce "biopoetica" (Christiansen 2014, 165-166), ovvero la fusione tra corpo e parola – compresa la letteratura, forma d'arte che più di altre la utilizza –, la quale in Burroughs contagia il primo elemento invadendo la sfera affettiva dell'essere umano, per poi prenderne il controllo. Seguendo questo ragionamento si può fare risalire il contagio, i cui effetti Christiansen espanderà al resto della narrativa di Burroughs, proprio ai tragici eventi del 6 settembre 1951. Non è casuale che anche il conseguente tema della cura attraverso il viaggio e l'esplorazione, soprattutto all'interno di se stessi, ricorra con altrettanta forza in tutte le opere nate da *The Word Hoard*: a tale riguardo, anzi, Ginsberg riscontra perfino un senso di consapevole determinazione nella frammentaria scrittura dell'amico, paragonandolo a un quasi vittoriano "esploratore" che ha bisogno "di risalire alla fonte del lavaggio del cervello" imposto dal controllo sulle masse, per liberare la coscienza delle stesse dal giogo e creare così una nuova umanità, contestualmente alla "nuova mitologia" destinata alla medesima²². Così, il Lee di *The Naked Lunch* vaga senza meta tra

²² "Burroughs vuole scoprire la sorgente da cui proviene l'originale imposizione del lavaggio del cervello. Egli considera il proprio lavoro come quello di un esploratore ed inventore di manuali su come combattere il lavaggio del cervello, come liberare la coscienza dal

luoghi inventati e altri – *in primis* Città del Messico – effettivamente visitati dallo scrittore, mentre la trilogia narra di autentiche guerre spaziali. Una sorta di *Star Wars ante litteram*, dove l'universo esplorato in cerca del nemico da invasori alieni e resistenti umani non fa da semplice sfondo alla battaglia tra Bene e Male, ma è l'animo – descritto con fare da diario di bordo – di chi, nel cammino, sta finalmente prendendo coscienza di sé.

4. Conclusioni

Buona parte della letteratura americana è letteratura di migrazione, seppure nei canoni particolari dei quali si è trattato finora. Dai primordi, con le quotidiane sfide dei Padri Pellegrini e dei successivi coloni contro un ambiente inesplorato, ai viaggi ottocenteschi, nella raffinata Europa di Henry James come sulle baleniere oceaniche di Melville; dal nomade per eccellenza, Hemingway, da un altro esponente della *lost generation* come Fitzgerald e da ulteriori voci esuli come Eliot, Pound e Steinbeck, all'emergere dei primi figli di immigrati che raccontano dei loro piccoli e ben poco gloriosi mondi all'ombra del sogno americano, come John Fante. Più che "migranti" li si potrebbe allora, più correttamente, definire "espatriati"; e però la necessità di trovare un ambiente culturalmente diverso, nel quale fare (ri)emergere le proprie doti artistiche e donare una precisa forma alla propria individualità, li riconduce sotto l'ampio ventaglio delle possibili migrazioni, non per forza indotte da una condizione personale indigente o minacciata. Anche se, per esempio, l'orrore bellico è alla base del vissuto e quindi dell'opera di Hemingway o di Dos Passos.

Burroughs, però, non appartiene a nessuna di queste categorie. È forse un espatriato, per quanto sia spesso tornato in America, durante le sue lunghe residenze all'estero. È però a pieno titolo un migrante della letteratura, o forse lo è anche più degli altri, come si è visto nel raffronto con Bowles. Una tale istanza introspettiva e autobiografica, chiaramente percepibile nella sua opera, fa dell'autore missouriano qualcosa di equiparabile, in maniera non forzata, ad un "vero" scrittore migrante: tutta la sua vita è stata viaggio, esplorazione esterna ma soprattutto interiore, ricerca di una casa invero mai del tutto trovata. Ogni luogo venne scelto con cura; il Village alternativo, la Città del Messico all'epoca capitale della droga, l'*Interzona* tangerina, il

condizionamento ad essa imposto dalle Forze di Controllo." ("Burroughs wants to discover the source where the original imposition of brainwash comes from. He sees his job as an explorer and inventor of how-to books, how to combat brainwash, how to liberate consciousness from the conditioning imposed on it by the Control Forces", <<http://realitystudio.org/interviews/1974-ginsberg-re-burroughs/>>, 11/2016). La predetta pagina online riporta uno stralcio dell'intervista concessa da Ginsberg all'edizione del 7 gennaio 1974 del "Berkeley Barb", fino al 1980 settimanale *underground* dell'ateneo californiano.

Beat Hotel parigino, per chiudere con la Londra cuore della controcultura d'Occidente²³: come il migrante “tradizionale” sceglie il luogo che, rispetto a quello d'origine, sembra fornirgli le migliori opportunità, anche Burroughs decise per tempo dove recarsi e solo dopo decenni si fermò, con il sopirsi dell'unico e mai del tutto raggiunto obiettivo di liberarsi dallo “Ugly Spirit”. Non è stato, insomma, il Faulkner che da Rowan Oak riusciva a dominare l'essenza più intima della sua America, borghese e benestante; ha dovuto girovagare per tre quarti della propria vita prima di essere in grado di “tagliare le linee di controllo” di quello stesso mondo. E anche se la guerra fu persa, il solo fatto di averla dichiarata risultò decisivo per liberare la personalità dell'uomo, e con essa il talento artistico dello scrittore.

William Burroughs lasciò Londra per l'America il 5 luglio 1974. Abbandonò presto anche l'avanguardia per l'esoterismo²⁴: svanito il suo “bellicoso” progetto di riforma del linguaggio e della società occidentali, non rimaneva che affidare l'anima ad un dio, qualunque esso fosse. La qualità artistica della relativa produzione è discutibile, ma ciò non sminuisce quel valore di icona pop, bastione della cultura definita “bassa” da una certa accademia e invece ispirazione per decine di star dei più disparati campi artistici²⁵, che nel 1983 fu a loro modo riconosciuto anche dalle polemiche seguite alla sua ammissione nell'Accademia e Istituto americano di Arti e Lettere: per criticarla e invano

²³ Inizialmente, Burroughs si era recato nella capitale britannica con il solo scopo di sostenere una cura che gli desse sollievo dalle condizioni cui era stato ridotto da anni di dipendenze. Una volta sul posto si accorse, grazie soprattutto all'aiuto di Gysin – con cui realizzò anche la *dreamachine*, macchina capace di proiettare immagini psichedeliche che altererebbero lo stato di coscienza dell'osservatore –, che l'ambiente avrebbe potuto essere fertile pure dal punto di vista artistico.

²⁴ La seconda trilogia – *Cities of the Red Night* (1981; *Città della notte rossa*, 1982), *The Place of Dead Roads* (1983; *Strade morte*, 1984), *The Western Lands* (1987; *Terre occidentali*, 1990) – osserva una progressiva evoluzione dal tema della critica sociale alla fascinazione per occultismo ed esotismo, così come dalla tecnica del *cut-up* – e del conseguente *fold-in*, che differisce solo nell'uso di intere metà di pagina, anziché di singole unità testuali – a uno stile di nuovo più convenzionale, per quanto frammentario. *Cities of the Red Night* può essere pertanto considerato, seppur in parte, l'atto conclusivo della fase sperimentale intrapresa da Burroughs con *The Naked Lunch*.

²⁵ Sono note le sue collaborazioni e amicizie con figure celebri del mondo musicale, da Kurt Cobain a Patti Smith, così come l'influsso sui primi Pink Floyd e Bruce Springsteen. Meno celebrati, invece, i legami con artisti non altrettanto *pop* quali i pur numerosi scrittori d'avanguardia che con Burroughs strinsero rapporti sia personali sia professionali: tra di essi si annoverano i tedeschi Jürgen Plögg e Carl Weissner – l'allora Germania Ovest fu forse il Paese che più recepì le sperimentazioni di Burroughs –, i britannici Jeff Nuttall e Alexander Trocchi, francesi come Claude Pélieu (Fahrer 2009, 9). Molti di loro furono pubblicati solo da case editrici *underground*, contribuendo a sviluppare la moda del *cut-up* senza però raggiungere la notorietà. Oggi, tuttavia, la critica sta iniziando a rivalutarli anche in chiave americana: per esempio, recenti studi (Calloway 2016) rilevano il valore del concetto di narrativa anti-oppressiva per la bellicosa retorica antirazzista di LeRoi Jones, controverso accademico, poeta, critico e polemista afroamericano convertitosi all'Islam – con il nome di Amiri Baraka – dopo l'assassinio di Malcolm X.

cercare d'impedirla non ci si limitò a connotare in modo fin troppo negativo la casualità e il rischio di plagio connessi alle sue innovazioni, si rispolverò perfino quel vecchio repertorio puritano fatto di sodomia, tossicodipendenza e quant'altro. Sorvolando sull'infima valenza di queste critiche, va semmai rilevato come proprio nel considerare la casualità narrativa un difetto risieda il grande limite interpretativo non solo del Burroughs scrittore, ma anche del Burroughs "migrante". William Burroughs non era un esteta, tediato dai privilegi familiari e dalla scrittura tradizionale. È stato invece figlio e al tempo stesso massimo interprete di quel caos postmoderno, lo "Spirito del Male", scaturito da due guerre mondiali, a loro volta innescate proprio dal capitalismo borghese. Viaggiò fuori e dentro di sé per comprenderlo, e auto-definirsi come quel prismatico esegeta del Novecento che in effetti è stato.

Riferimenti bibliografici

- Beiles Sinclair, Burroughs William, Corso Gregory, Gysin Brion (1960), *Minutes to Go*, Paris, Two Cities Editions.
- Birmingham Jed (2009), "William Burroughs and Norman Mailer. Reports from the Bibliographic Bunker", *Reality Studio*, <<http://realitystudio.org/bibliographic-bunker/william-burroughs-and-norman-mailer/>> (11/2016).
- Bowles Paul (1949), *The Sheltering Sky*, London, Lehmann. Trad. it. di Hilia Brinis (1989 [1965]), *Il tè nel deserto*, Milano, Garzanti Editore.
- Burroughs William (1953) (pseud. di William Lee), *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*, New York City, Ace Books. Trad. it. di Bruno Oddera (1962), *La scimmia sulla schiena*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Rizzoli.
- (1959), *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press. Trad. it. di Claudio Gorlier, Donatella Manganotti (1964), *Il pasto nudo*, prefazione di Oreste Del Buono, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1961), *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press. Trad. it. di Donatella Manganotti (1965), *La morbida macchina. Romanzo*, introduzione di Giansiro Ferrata, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1962), *The Ticket That Exploded*, Paris, Olympia Press. Trad. it. di Giulio Saponaro (1970), *Il biglietto che è esploso*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1964), *Nova Express*, Paris-New York, Olympia Press-Grove Press. Trad. it. di Donatella Manganotti (1967), *Nova Express*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1973), *Port of Saints*, London, Covent Garden Press. Trad. it. di Giulio Saponaro (1978), *Porto dei Santi. Romanzo*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1981), *Cities of the Red Night*, New York, Holt, Rinehart and Winston. Trad. it. di Giulio Saponaro (1982), *Città della notte rossa*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Arcana Editrice.
- (1983), *The Place of Dead Roads*, New York, Holt, Rinehart and Winston. Trad. it. di Giulio Saponaro (1984), *Strade morte*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1985), *Queer*, New York, Penguin.
- (1987), *The Western Lands*, New York, Viking. Trad. it. di Giulio Saponaro (1990), *Terre occidentali. Romanzo*, Milano, SugarCo Edizioni.

- (1991), “Deposition: Testimony Concerning a Sickness”, *Yardbird*, <http://www.yardbird.com/william_s_burroughs_deposition.htm> (11/2016).
- (2014 [1961]), *The Soft Machine. The Restored Text*, ed. by Oliver Harris, New York, Grove Press.
- Calloway Catherine (2016), “Fiction: the 1930s to the 1960s”, *American Literary Scholarship* 1, 279-307, <<http://als.dukejournals.org/content/2014/1/279.full.pdf+html?sid=217fe70d-1b57-449d-9da4-2d1acd9d54ec&addtocart=undefined>> (11/2016).
- Christiansen S.L. (2014), “Biopoetics of control and resistance in William Burroughs’ *The Nova Trilogy*”, *Prospero. Rivista di letteratura e culture straniere* 19, 165-184, <<https://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/10630>> (11/2016).
- Corso Gregory, Ginsberg Allen (1961), “Interview with William Burroughs”, *Journal for the Protection of All Beings* 1, 79-83.
- Fahrer Sigrid (2009), *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- “Fragment of an Interview with Allen Ginsberg” (1974), *RealityStudio*, <<http://realitystudio.org/interviews/1974-ginsberg-re-burroughs/>> (11/2016).
- Ginsberg Allen (2006 [1956]), “Howl”, in Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, introduction by William Carlos Williams, San Francisco, City Lights Books, 9-23.
- Gnisci Armando, a cura di (2006), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta Edizioni.
- Goeman III R.J. (2000), “Happiness Is a By-Product of Function: William Burroughs and the American Pragmatist Tradition”, Ph.D. Dissertation, Denton, University of North Texas, <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2719/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf> (11/2016).
- Hibbard Allen, ed. (1999), *Conversations with William S. Burroughs*, Jackson, UP of Mississippi.
- Kerouac Jack (2000 [1955]), *On the Road*, introduction by Ann Chartres, London, Penguin Modern Classics. Trad. it. di Marisa Caramella (2010), *Sulla strada*, Milano, Oscar Mondadori.
- Miles Barry (2010), *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*, London, Atlantic Books. Trad. it. di Anna Lovisolò (2012), *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, Torino, EDT edizioni.
- (2011), *In the Seventies: Adventures in the Counterculture*, London, Serpent’s Tail. Trad. it. di Luca Fusari (2014a), *I Settanta. Da William Burroughs ai Clash, da Allen Ginsberg a Patti Smith. Avventure nella controcultura*, Milano, Il Saggiatore.
- (2014b [2013]), *Call me Burroughs: A Life*, New York, Twelve.
- Mottram Eric (1965), “Rencontre avec William Burroughs”, *Les Langues Modernes* 59, Janvier-Fevrier, 79-83.

“La mano nella terra”. Spaesamento e redenzione di un “conquistatore conquistato” nel Paraguay del XVI secolo

Francesca Di Meglio

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

Abstract

In her short story “La mano en la tierra” Josefina Plá outlines a “postmodern” portrait of the sixteenth-century *hidalgo* Don Blas, whose language is initially marked by the difference between Western hegemonic discourse and the subdued and subaltern Otherness of the natives. However, he gradually realizes not only the estrangement effect of his contact with the guarani people, but also a sense of displacement due both to the semantic crisis caused by contamination and his sense of alienation within his own family. Only at the end, thanks to the blue colour of his mestizo son’s eyes, does he recognize himself as a foreigner among foreigners, as half of a world which is completed by the Other, and reach a reconciliation that opens the door to the counter-conquest of future Americans.

Keywords: *Conquistador*, *Josefina Plá*, *Otherness*, *reconciliation*, *sense of displacement*

Nel suo più noto racconto, intitolato “La mano en la tierra” (1996 [1952]; “La mano nella terra”, 2013), Josefina Plá conduce il lettore nella Asunción coloniale del XVI secolo, rendendolo testimone degli ultimi momenti di vita in una terra straniera ed estranea di un *hidalgo* castigliano, un “figlio” di *algo*, inteso sia come beni e ricchezza sia come nobiltà di lignaggio (ovvero progenitori cattolici di sangue puro da generazioni).

Sin dal tempo della cacciata di mori ed ebrei nel 1492, per gli uomini del centro e del sud della Spagna – sui quali gravava il sospetto d’impurità di sangue a causa di antenati mori o ebrei – ottenere il titolo di *hidalgo* (che, tra l’altro, esentava dal pagamento delle tasse e dalla prigionia per debito) era divenuto difficile, e, tra coloro che vi aspiravano (come i figli bastardi degli aristocratici o i figli legittimi cui spettava la minore eredità in base alla legge del *mayorazgo*), molti – in cerca di maniere alternative alla prova della “purezza di sangue” (*limpieza de sangre*) o alla dimostrazione d’aver generato sette figli

maschi consecutivi dalla propria legittima moglie, cosa che bastava a rendere “nobili di patta” (*hidalgos de bragueta*) – videro nel Nuovo Mondo il luogo ideale per convertire alla fede cristiana gli infedeli americani e dimostrarsi in tal modo degni di ottenere il titolo di *hidalgode privilegio*, ossia per grazia reale, in cambio della propria lealtà e dei propri meriti nei confronti della Corona. Don Blas de Lemos, invece, *hidalgo* lo era *de sangre*, quando disse addio alla sposa bambina Isabel, incinta, e partì per l’America, dove dovette “raccolgere le proprie forze e fare molte cose che non aveva mai pensato di fare con le sue mani nobili” (Di Meglio 2013, 31; “sacar fuerzas de flaqueza y hacer muchas cosas que hacer no pensaba con sus manos hidalgas”, Plá 1996, 15), mani che, evidentemente, non avevano mai svolto un lavoro manuale, considerato degradante per la nobiltà e l’onore. Nella Castiglia dell’*Antiguo Régimen* (XVI-XVIII secc.), infatti, agli *hidalgos* era vietato vivere di un’attività manuale o che implicasse un impegno personale (come nel caso di banchieri o mercanti), onta destinata a diventare una tara ereditaria trasmissibile alla discendenza¹; monopolizzavano, perciò, le cariche municipali, ecclesiastiche, militari, universitarie e giuridiche, anche se per lo più vivevano delle rendite (non sempre cospicue) derivanti dalle proprietà terriere.

Don Blas de Lemos è dunque un nobile per discendenza, per purezza di sangue, così come lo era il figlio Blas nato dalla bionda e gracile Isabel, mai visto e morto due anni prima, durante la battaglia navale di Lepanto (1571) con la quale la Lega cristiana aveva sconfitto i turchi. E mentre nel Mediterraneo gli occidentali lottavano per contenere l’espansionismo ottomano e s’illudevano d’esservi riusciti, in Paraguay gli spagnoli continuavano a soffocare nel sangue le rivolte degli indigeni guaraní, che, tra il 1537 e il 1660, insorsero più volte contro i *conquistadores*, incitati dagli sciamani alla resistenza culturale e a bruciare non solo campi seminati, ma anche cani e vacche, animali non nativi introdotti al tempo della conquista e presi a simboli dell’occupazione straniera.

Blas de Lemos si era presumibilmente imbarcato, assieme ad altri mille e cinquecento spagnoli e un imprecisato numero di donne – tra sposate, nubili e *enamoradas* (Plá 1985, 13) –, a bordo di una delle navi del facoltoso *hidalgo* don Pedro de Mendoza, il quale, nominato da Carlo V *primer adelantado del Río de la Plata*, finanziò la propria spedizione in cerca della Sierra de Plata in cambio della concessione di future ricchezze. Salpato nell’agosto del 1535, giunse sei mesi dopo all’estuario del Río de la Plata, lungo il quale fondò il forte di Nuestra Señora Santa María de los Buenos Aires. Da lì Blas de Lemos, al seguito del luogotenente Juan de Ayolas, partì per esplorare il Paraná e fondare Corpus Christi e Nuestra Señora de la Esperanza. Ma nel

¹ Ai baschi, invece, era permesso essere *hidalgos* e lavorare (nella loro provincia). Quando però si recarono in Castiglia come emigranti, gli *hidalgos* locali non vollero annoverarli tra le loro fila (Otazu, Díaz de Durana 2008).

frattempo la prima Buenos Aires fu assediata dagli indigeni querandí, divenuti ostili in seguito alle *malocas* (vere e proprie spedizioni di caccia all’indio), ai rapimenti violenti delle loro donne e alla violazione di alcuni accordi da parte degli spagnoli. Senza il cibo fornito dai nativi, gli europei patirono “fame e spavento” (Di Meglio 2013, 37; “hambre y espanto”, Plá 1996, 21) come ricorda anche Ulrich Schmidel (Schmidel 1903 [1599]), e non solo mangiarono topi, serpenti, cuoio e cavalli, ma addirittura carne umana. Don Blas, come gli altri, probabilmente si salvò grazie alle cure che le poche donne spagnole prodigarono agli uomini nutrendoli, lavandoli, preparando le armi, il fuoco, e facendo turni di guardia, come si sa grazie a una lettera scritta alla regina di Spagna da Isabel de Guevara nel 1556. In tale situazione, Mendoza, allettato dalla sifilide, mandò il suo luogotenente Juan de Ayolas ad esplorare una possibile rotta per il Perù con un ristretto gruppo di individui ormai stremati, tra cui don Blas, e alcune donne. I due brigantini risalirono il fiume Paraná per tre mesi, fino a quando giunsero nel territorio degli amichevoli *cario*, che offrirono volontariamente ai bianchi non solo cibo ma anche guerrieri per la ricerca di un regno dell’El Dorado probabilmente confuso con la loro *Yvy-maraéy* o Terra senza Male: la migrazione degli europei verso nord proseguiva alla ricerca dei tesori di cui i primi avventurieri avevano visto i bagliori sulle rive del fiume ingenuamente ribattezzato Río de la Plata; la migrazione degli indigeni avveniva invece in nome di una ricerca incessante, vitale, della Terra senza Male, il luogo mitico del ricongiungimento tra uomini e dèi situato su questa terra, in direzione del sorgere del sole. Alla ricerca del paradiso perduto, i popoli guaraní compivano vere e proprie migrazioni di massa², dislocandosi al seguito degli sciamani, guide spirituali itineranti, attraverso una rete di sentieri lunga circa quattromila chilometri che collegava la costa all’interno del continente. Europei e indigeni rincorrevano, dunque, la stessa chimera, con la differenza che i guaraní aspiravano alla felicità eterna, e gli spagnoli cercavano di impadronirsi dei mezzi per raggiungere una felicità terrena fugace ed effimera (Eliade 1969, 102).

Fu probabilmente partecipando ad una di quelle spedizioni che don Blas giunse laddove sarebbe sorto il forte di Asunción. Non figurò, comunque, tra i centotrenta uomini della spedizione di Juan de Ayolas che attraversarono il semidesertico Chaco nel 1537, seguiti da circa trecento indigeni *payaguá*: al suo posto, racconta, andò l’amico d’infanzia Jerónimo Ortiz, che non fece mai ritorno, ucciso o dai *charcas* di lingua quechua contro cui Ayolas e i suoi combatterono dopo aver trovato tesori d’oro e d’argento sulle Ande, oppure, al ritorno, dagli stessi *payaguá* dominatori dei fiumi, divenuti nel frattempo

² Si sa che tra il 1539 e il 1549 dieci o dodicimila Tupí-Guaraní abbandonarono le proprie comunità agricole sulle coste brasiliane per raggiungere il Río delle Amazzoni in Perù, compiendo un viaggio sacro al quale sopravvissero in appena trecento (Clastres 1975).

ostili. Probabilmente la sorte volle Blas de Lemos tra coloro che Ayolas lasciò a Candelaria ad aspettare il proprio ritorno dal Chaco sotto il comando di Martínez de Irala, il capitano del forte che, però, dopo mesi d'attesa e non più rifornito di cibo dagli indigeni (perché accusato d'aver abusato della figlia dodicenne che il cacicco Tomatia aveva donato ad Ayolas), decise di far ritorno ad Asunción. Nominato *gobernador* ad interim, dopo la conferma della morte di Ayolas, Irala rimase come unica autorità nella regione e ordinò l'abbandono di Buenos Aires: Asunción sarebbe diventata la capitale dell'immensa *Provincia Gigante de las Indias*, comprendente tutto il bacino del Río de la Plata, dalla foresta amazzonica alla Patagonia e dall'Atlantico al Pacifico. Ma nel 1542 giunse l'*adelantado* del Río de la Plata Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, nominato dalla Corona per porre freno agli abusi di potere di Irala ed organizzare un'altra spedizione in cerca del regno dell'El Dorado, alla quale Blas de Lemos rivela d'aver preso parte, assieme a centinaia di guerrieri guaraní *cario*: sconfitti gli indigeni d'etnia *guaicurú*, ne riportarono prigioniere circa quattrocento donne, reclamate dagli spagnoli come bottino di guerra.

In una lettera del 1541, Irala scrisse che ad Asunción (soprannominata Paradiso di Maometto per gli harem di donne che ogni spagnolo possedeva), vi era disponibilità di 700 donne, e che i loro parenti maschi erano tenuti a lavorare per gli spagnoli non solo per via della "parentela", ma anche costretti con la forza, per cui nuovi eventuali coloni avrebbero trovato abbondanza di donne e manodopera: ciò avrebbe favorito non solo la conquista ma il popolamento dell'immensa regione, secondo il suo lungimirante piano. In effetti, nei dintorni di Asunción si era concentrato un numero cospicuo di donne guaraní. Alcune erano state offerte dagli indigeni per suggellare alleanze inter-etniche o unioni "amichevoli", che secondo la mentalità neolitica *cario* (convinta che dare implichi ricevere), comportavano un imparentamento politico regolamentato dalla norma di reciprocità: tutti i parenti della donna lavoravano la terra o prestavano servizio per gli spagnoli – divenuti "cognati" (*tovayá*) e si aspettavano di ricevere in cambio asce di metallo. Altre donne erano state, invece, barattate dagli stessi guaraní con asce metalliche, abitudine in cui l'antropologa Branislava Susnik ha riconosciuto la comparsa di una nuova concezione della "donna" (*cuñá*), divenuta dapprima "sposa" (*tembirekó*, ossia "battezzata" e dunque in condizioni di poter contrarre matrimonio religioso) e poi mero oggetto di scambio (Susnik 2010). Altre indigene ancora erano state cedute ai bianchi per evitare la distruzione dei villaggi che sempre si accompagnava ai rapimenti. L'economia iniziale degli spagnoli, infatti, dipese molto dalle razzie: di miele, di cera (indispensabile per ungere i brigantini), canapa e anche di donne – da vendere, barattare con vestiti e cavalli (la mercanzia più scarsa agli albori della colonia), oppure da usare per costringere gli uomini delle tribù a servirli o a riscattarle per riaverle (Susnik 1965).

Il sequestro delle donne, assieme al costante prelievo di "accompagnatori" per le spedizioni e le missioni di guerra – che sottraeva uomini ai villaggi ancora

dependenti dalla coltivazione “taglia e brucia” (*arozado*) e dalla cooperazione comune – fini col depauperare il potenziale biologico e pregiudicare l’economia delle comunità indigene, molte delle quali, in precedenza autonome sia per sussistenza che come unità sociali, o si raggrupparono tra loro, oppure, ridotte a piccoli gruppi familiari, accettarono il servizio per parentela e ripararono nelle case degli spagnoli. Nemmeno le numerose prigioniere – riportate dai giovani guerrieri che accompagnavano gli spagnoli durante le spedizioni nel tentativo di ritrovare un equilibrio demografico – riuscirono a frenare l’irreversibile declino socio-biologico delle comunità indigene. E mentre nei villaggi non nascevano più guaraní puri, si moltiplicavano i figli meticci degli spagnoli che restavano nelle case dei padri accanto a madri che preferivano convivere con i bianchi – presumibilmente per i privilegi che ne ricavano, come vestiti, oggetti di metallo o lo status di domestiche (*criadas*) e “madri di figli meticci”, per ottenere il quale le donne guaraní evitavano di avere figli indigeni.

Poco o nulla si sa di Ursula, se non che aveva dodici anni quando Blas, “per metà concupiscente, per metà compiaciuto, la ricevette come pegno d’alleanza e unione dal gregge nubile offertogli da un cacicco impennacchiato” (trad. it. di Di Meglio 2013, 32; “mitad rijoso, mitad risueño, la recibí de entre el rebaño núbil ofrecio por un empenachado cacique como prenda de alianza y de unión”, Plá 1996, 16). Offerta, dunque, dal capo del villaggio, entrò nella casa dell’*hidalgo* spagnolo così come accadde a migliaia di altre giovani donne, molte delle quali allontanate dalle “famiglie allargate” (*teyá*) in maniera violenta. Forse battezzata e resa *tembirekó*, di Ursula si ignora il vero nome, quello originario, tribale, che ne indicava l’identità guaraní e che le era stato attribuito alla nascita dalla divinità tutelare dopo ore di canti e rituali e di gesti con cui lo sciamano, suo intermediario, aveva catturato nell’aria forze sovranaturali, come se fossero tangibili, per poi trasmettergliche. Il fatto che i guaraní credessero che l’assegnazione di un nome sbagliato avrebbe provocato malessere fisico e psichico rappresenta un’ulteriore conferma della convinzione secondo cui per i guaraní il nome era parte dell’anima, inseparabile dalla persona. Partendo dal presupposto che il guaraní non *si chiamava* in un certo modo ma *era* il proprio nome, risulta comprensibile il disprezzo per il ridicolo battesimo cristiano, in cui il sacerdote chiedeva ai genitori come si sarebbe chiamato il figlio, quando invece avrebbe dovuto conoscere, per ispirazione divina, il nome corretto del neonato. Il rito cristiano del battesimo contribuì alla dissoluzione della cultura indigena, poiché – come ha scritto Bartomeu Meliá – “cambiando i nomi propri snaturava i guaraní e ne alterava la cultura, quella loro cultura della parola ispirata”³ (“cambiando los nombres de persona, desalmaba al Guaraní y le trocaba la cultura, esa cultura de la palabra inspirada”, Cadogan 2007, 12). Ursula, dunque, ha perduto l’anima, o almeno

³ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

la porzione che rappresentava l'identità tribale. Al pari di don Blas, è una migrante: allontanata da una comunità tribale depauperata e forse scomparsa, nemmeno lei, come l'*hidalgo* spagnolo, può più tornare a casa.

È un individuo separato dalla comunità, un'isola fluttuante che però fa di tutto per non recidere le ultime radici che la tengono unita alla propria cultura, e dare un senso alla sua esistenza di donna e madre di sei figli. Sei maschi ai quali durante l'infanzia aveva trasmesso "ritmi e tessiture emotive, i segreti della terra" ("ritmos y tesituras emotivas, los secretos de la tierra", Plá 1981, 192) appartenenti all'universo indigeno (di cui la lingua era simbolo, poiché veicolava conoscenze esclusive, identità, dignità, intimità con la natura). Da adulti, però, avevano seguito le orme del padre, portatore "di magie terribili e attraenti: le armi da fuoco, il cavallo, il libro" ("de magias terribiles y seductoras: las armas de fuego, el caballo, el libro", *ibidem*)⁴.

Bibbia alla mano, armati e a cavallo, gli spagnoli, al comando di Irala, continuarono ad organizzare spedizioni alla frontiera col Perù in cerca dei leggendari tesori di cui tutti i *conquistadores* bramavano d'impossessarsi. Tuttavia, raggiunta l'anelata meta nel 1547, scoprirono che il Regno del *Rey Blanco* coincideva con l'Impero Inca, e furono costretti a far ritorno ad Asunción, poiché il diritto esclusivo di esplorazione e conquista di quelle terre era stato garantito ai membri della spedizione di Pizarro, dipendenti da Lima. Il sogno di appropriarsi delle ricchezze dell'El Dorado era ormai sfumato per tutti coloro che lo avevano cercato a partire dal bacino del Río de la Plata, dove di "argentino" non c'era mai stato nulla. Le migrazioni degli europei in cerca di tesori avevano perso senso. Josefina Plá nel poema dedicato ad Isabel de Guevara, la più famosa tra le donne della conquista, ricorda: "Che non c'è oro in questa terra, / ma che c'è oro nelle anime. Per servire Dio / e per la gloria della Spagna, / i superbi cavalieri / qui ad esser uomini si abbassano" ("Que no hay oro en esta tierra, / pero que hay oro en las almas. Para el servicio de Dios / y para gloria de España, / los altivos Caballeros / aquí a ser hombres se allanan", Plá s.d., 78).

Svanita la speranza dell'El Dorado, rimasti in pochi in un paese privo di metalli preziosi, ai frustrati *conquistadores* non restò che trasformarsi in coloni, ed esaltare nuovamente l'antica idea del "signore della terra": "Mano da spada oggi taglia / per la chiesa le palme; mano da calamaio oggi semina; / mano da timone, oggi ara" ("Mano de espada hoy corta / para la iglesia las palmas; mano de tintero hoy siembra; / mano de timón, hoy ara", *ivi*, 77-78). Il modello economico familiare, che finì per essere esportato nelle colonie, era quello della Spagna (soprattutto della Castiglia) del tempo, ancora vincolato al latifondo povero e improduttivo e con caratteristiche medievali. La Castiglia era la più

⁴ Il libro su cui i missionari avrebbero registrato, "immagazzinato", i nomi dei battezzati, provocò un cambiamento fondamentale nella cultura indigena, sottraendo alla tradizione orale impersonata dallo sciamano lo spazio e la custodia della verità.

chiusa, isolata ed etnocentrica delle regioni iberiche. Mentre i regni di Portogallo e Aragona avevano completato la riconquista delle loro regioni e si erano dedicati al commercio e alle attività marittime, la Castiglia dovette affrontare l'ultimo regno moro fino all'anno della scoperta dell'America; per i castigliani, l'espansione significava ancora una conquista nello stile classico: instaurazione permanente di un cospicuo numero di immigranti, amministrazione formale, riscossione di tributi, conversione alla religione dominante e divisione generale dei beni conquistati (tradizione che portò all'evoluzione dell'*encomienda* nei territori americani). Il nuovo “signore della terra” doveva essere in tutto simile al nobile spagnolo, che manteneva un numeroso *establishment* di familiari, domestici e servi disseminati tra la città e la campagna ad occuparsi delle terre e degli approvvigionamenti. Lo scarso prestigio derivante dal lavorare direttamente la terra⁵ avrebbe orientato il comportamento degli iberici nel Nuovo Mondo verso l'abbandono del lavoro nei campi per elevare il loro rango, e gli schiavi neri, cui le popolazioni iberiche erano abituate a ricorrere – considerati simbolo di prestigio e indicatori della prosperità di un casato – furono presto esportati nelle nuove terre in quanto figure integranti del sistema familiare europeo. D'accordo con la natura del patriarcato, infatti, la famiglia spagnola era un'entità inclusiva, esistente a vari livelli sociali e comprendente la famiglia diretta, molti parenti, servi e schiavi. In risposta alle reiterate richieste da parte dei primi coloni, a partire dal 1534 la Corona aveva concesso varie licenze per introdurre nel Río de la Plata schiavi neri provenienti da Africa o Brasile (molti altri vi furono trasportati clandestinamente), ma, in un territorio privo persino di animali domestici, la più immediata risorsa disponibile era rappresentata dai guaraní, che quando i *conquistadores* divennero *encomenderos* (nel 1556) furono ridotti a bestie da soma, a nuovi servi della gleba costretti a pagare tributi al re. Con l'introduzione dell'*encomienda*, ventimila guaraní furono distribuiti a trecentoventi spagnoli; le migrazioni forzose di elementi indigeni – sia femminili, verso gli agglomerati urbani degli europei, sia maschili, verso i campi di *mate* spesso lontanissimi – disgregò inesorabilmente il tessuto sociale indigeno.

Blas de Lemos confessa che “avrebbe potuto diventare un *encomendero*; ma preferì unirsi agli uomini d'armi” (trad. it. di Di Meglio 2013, 35; “pudo haber sido encomendero: prefirió ser de los de arma al brazo”, Plá 1996, 19); preferì non possedere la terra, ma abitarla, scoprirla, aprire piste nella foresta, seguire Irala o Cabeza de Vaca, fondare nuove città, al pari di altri uomini che “portarono tutti / il grido, il colpo, le armi” (“trajeron todos / el grito, el golpe, las armas”, Plá s.d., 77), il desiderio di gloria e di conquista

⁵ A giustificazione della scarsa stima del lavoro da parte dei primi *conquistadores* (e poi dei meticci), Américo Castro – nella sua opera *España en su Historia. Cristianos, moros y judíos* (1948) – propose la vittoria dei cristiani su mori e giudei, la quale fece apparire il lavoro cosa da vinti, una sorta di maledizione o condanna.

che contraddistingueva l'Impero degli Asburgo. In quanto spagnolo, don Blas è una scheggia di un mondo lontano, un frammento dell'impero che cercava di clonarsi nel cuore dell'America del Sud. Ed esattamente come in Castiglia, don Blas era signore e padrone in casa propria: era "mi señor" per Isabel che gli accarezzava i capelli biondi come l'oro, mai dimenticata ma mai fatta partire⁶, ed era "mio signore" ("che carai"⁷) per Ursula.

Il titolo onorifico di *karai* – col quale i tupí-guaraní indicavano i loro "abili" profeti itineranti, i massimi rappresentanti del potere magico, guaritori e custodi delle tradizioni orali – fu attribuito anche ai primi spagnoli, ritenuti capaci di prodigi e dotati di straordinari poteri derivanti da armi, oggetti di metallo, cavalli, navi, corazze... e animati da una volontà di "migrazione" equiparabile al potere carismatico dei *karai* indigeni, capaci di suscitare movimenti messianici e guidare lunghe migrazioni. Dal canto loro, è plausibile che gli spagnoli stessi avessero scelto *karai* come traduzione dell'espressione "figli di Dio" che prediligevano per presentarsi, ben consapevoli del prestigio di cui il termine godeva presso i guaraní; tuttavia in seguito fu imposta al titolo un'accezione religiosa che, nel renderlo sinonimo di "cristiano", "battezzato"⁸ o, se riferito ad oggetti, semplicemente "asperso con acqua benedetta", lo privò dell'aura di esclusività di cui era inizialmente ammantato (rimasta, invece, solo nell'accezione di "signore e padrone" riferita agli spagnoli). Nonostante il battesimo, dunque, i guaraní *karai* "cristiani" dovettero comunque obbedienza ai *karai* "signori" bianchi, i quali, abbandonate le illusioni migratorie, si erano trasformati da "parenti" in *encomenderos* traditori che gli indigeni non avrebbero più seguito in cerca del paradiso perduto, bensì servito come schiavi (Meliá 1981, 163-166). Dunque, l'espressione *che karai*, modellata sul castigliano *mi señor*, testimonia la penetrazione, ottenuta o attraverso l'imposizione o per uno spontaneo adeguamento, di codici comportamentali europei: la società non si era "castiglianizzata" (poiché la lingua guaraní fu adottata anche dagli spagnoli), ma "ispanizzata", nonostante le ovvie discontinuità con la madrepatria (di cui la dilagante poligamia rappresentò un esempio) dovute al fatto che i coloni, in minoranza numerica dinanzi ad un'alterità molto più numerosa e non del tutto sottomessa, si trovarono costretti ad adeguarsi a nuove circostanze.

Il *karai* don Blas è ormai padre di figli che parlano e vestono come spagnoli e sono cattolici, ma nelle cui vene il sangue che per lui aveva rappresentato l'*algo*, la purezza della discendenza e il senso dell'onore, scorre misto a un sangue altro che mette in crisi la sua identità. Sempre più di frequente la solitudine lo assale,

⁶ Ai sentimenti dell'abbandonata Isabel potrebbero dar voce i versi del sonetto CXXIII di Gaspara Stampa (1523-1554), innamorata del conte Collaltino di Collalto: "[...] dall'empio mio signore stesso / Con queste proprie orecchie dir mi sento / Che tanto pensa a me quanto m'è presso / E, partendo, si parte in un momento / Ogni membranza del mio amor da esso" (1554, 66).

⁷ L'attuale normalizzazione ortografica del guaraní vuole che il grafema /c/ sia sostituito da /k/ (*carai* > *karai*) e non richiede l'accento grafico sulle parole ossitone.

⁸ Come tale comparve nel primo catechismo in guaraní di fra Luis Bolaños.

così come la perdita di certezze, e dopo essere rimasto impedito al braccio sinistro, comincia a scrivere, creandosi uno spazio esclusivo di riflessione e resistenza rappresentato non solo dalla memoria, ma dalla pagina scritta stessa. Scrive:

Memoriales y mensajes, pliegos que iban y venían por caminos duendes, hoy abiertos, mañana comidos por la selva; o que dormían meses un sueño de viento y sal en la cámara de algún bergantín perdido entre cielo y mar rumbo a la patria... Y había escrito también sus memorias. Escribió lo que hizo, y también un poco lo que no pudo hacer en aquellas tierras mansas y tenaces. (Plá 1996, 19)

Memoriali e messaggi, plichi che andavano e venivano per sentieri fantasma, un giorno aperti, l'indomani inghiottiti dalla foresta; o che dormivano per mesi un sonno di vento e sale nella cabina di qualche brigantino perso tra cielo e mare in rotta verso la patria... E aveva anche scritto le sue memorie. Scrisse ciò che aveva fatto, e un po' anche quel che non aveva potuto fare in quelle terre docili e tenaci. (Trad. it. di Di Meglio 2013, 35)

Passa dalla spada alla penna, dalle spedizioni di guerra o di fondazione di nuove città alla scrittura, che implica anch'essa un viaggio: non solo quello fisico di scritti che s'inoltrano nelle foreste attraverso piste destinate ad essere nuovamente fagocitate dalla giungla o s'imbarcano per lunghi mesi su brigantini diretti in Europa; il viaggio della scrittura di don Blas, *alter ego* di Josefina Plá, è anche ideale e lo si potrebbe definire postmoderno *ante litteram*, per il gesto conclusivo cui approdano le sue riflessioni e il superamento della bipolarità tipica dell'età moderna tra le categorie dell'Io e dell'Altro.

Nel parlare dell'Altro (di un'alterità che non si trova al margine, bensì nella sua stessa casa e nei suoi stessi figli) e di quell'altrove che abita da quarant'anni, il punto di partenza di don Blas è l'autorevolezza conferitagli dal discorso occidentale egemonico, ossia dal suo io maschile, bianco, spagnolo e cattolico. Ma Josefina Plá lo fa fermare e vacillare, e poi evolvere fino all'attraversamento del confine con l'Altro. Il suo viaggio è una continua oscillazione tra il passato e il presente, tra la Spagna e il Paraguay, tra le sue aspettative di europeo del Cinquecento e la realtà di quel luogo paradisiaco ed infernale insieme, ancora straniante nonostante il tempo trascorso. La mediazione, con le rinunce che comporta, non è facile, né inizialmente contemplata o avvertita come necessaria: don Blas incarna il punto di vista eurocentrico ed etnocentrico. Sono evidenti nei suoi scritti i riferimenti a una polarità apparentemente insuperabile tra il soggetto occidentale – situato in cima ad un'ideale scala di valori nell'immaginario coloniale incentrato sull'affermazione della superiorità della normatività bianca – e l'Altro stereotipato, del quale, all'interno delle differenze, si evidenziano le mancanze. Inizialmente il pensiero di don Blas procede per contrasti e le sue parole scritte reiterano il linguaggio della differenza, percepita e giudicata come inferiorità in quanto devianza dalla norma europea. La differenza è ovunque, nei piccoli gesti come nella percezione del divino.

Don Blas la riconosce, per esempio, nella terra: la sua, secca e austera, “adusta, avara di sorrisi ma fertile e leale” (trad. it. di Di Meglio 2013, 31; “adusta, avara de sonrisas, pero fecunda y cumplidora”, Plá 1996, 15) con “le montagne aride e scolorite, le lande grigie, e anche gli sconfinati campi di grano o i vigneti nereggianti del loro carico ebbro di zucchero” (trad. it. *ibidem*; “las montañas sequizas y descoloridas, los páramos grises, y también los trigales interminables o los viñedos negreando su carga borracha de azúcar”, *ibidem*) era “così diversa” (trad. it. *ibidem*; “tan distinta”, *ibidem*) da quella in cui lo aveva condotto il destino, “prodiga e soffice all’apparenza, ma mera indisciplina” (trad. it. *ibidem*; “pródiga y blanda al parecer, pero pura indisciplina”, *ibidem*).

La differenza è nella musica della chitarra, che nelle mani indigene “non era più quella che tu conoscevi, ed era come quando nei sogni qualcuno ti ha cambiato il volto e lo specchio non ti riconosce...” (trad. it. *ivi*, 36; “no era ya la que tú conocías, y era como cuando en los sueños alguien ha cambiado tu rostro y tu espejo no te reconoce...”, *ivi*, 20); un insieme di suoni non familiari al soggetto autoreferenziale. È anche nell’andirivieni dell’ago sul telaio in grembo alle native, che sebbene ripetano i gesti tipici del merletto di Tenerife appreso dalle poche, nostalgiche spagnole, cominciano ad introdurre tra i “soli” (*soles*) elementi del paesaggio subtropicale.

Nemmeno il castigliano riesce a scalzare l’idioma indigeno nel contesto intimo delle relazioni familiari o informali, dato che gli stessi spagnoli adottano il guaraní nelle proprie case. La lingua amerindia diviene uno strumento anch’esso migrante, che s’infiltra e s’impone all’interno dell’etnia dominante, introducendo, assieme alle parole, il germe di una differenza contaminante, destinata a rendere il castigliano impuro: pronunciato dalla figlia di don Blas, infatti, suona come un dialetto sconosciuto, ha un ritmo diverso, un tempo diverso: “Il castigliano sulle sue labbra ha un accento strascicato e soave, un po’ come di un’altra provincia sconosciuta di Castiglia” (trad. it. *ivi*, 33; “El castellano en sus labios tiene un acento deslizado y suave, algo así como de otra provincia desconocida de Castilla”, *ivi*, 17). In quanto mezzo di costruzione culturale, oltre che di comunicazione, la lingua dei figli meticci, pur essendo idioma del dominatore, sarà sempre diversa da quella dei padri europei, come un corpo fatto a pezzi e poi ricomposto in altra maniera, perché conterrà il legame con la terra e con le madri e l’eco di un altro mondo.

Persino Dio, una volta accettato lasciandosi battezzare, “non sarà più lo stesso, perché avranno scoperto che Egli può avere anche il loro volto, e glielo cambieranno...” (trad. it. *ivi*, 37; “ya no será el mismo, porque ellos habrán descubierto que Él puede tener también su rostro, y se lo cambiarán...”, *ivi*, 20). La contaminazione di elementi culturali inizialmente puramente spagnoli è ovunque, ed è guardata con riserva, quasi con timore.

Evidentemente, l’incontro col mistero dell’Altro provoca una crisi semantica, la perdita di certezze, la fine dei significati assoluti incarnati dall’uomo bianco che si crede portatore della verità. Così come accaduto col merletto di

Tenerife, l'indigeno, nell'appropriarsene, “riscrive” la musica, la lingua e il dio dei bianchi, i quali finiscono col perdere elementi culturali in cui riconoscersi e riconfermarsi.

Don Blas percepisce la differenza anche nel linguaggio affettivo:

Y las abrazas, y no se te niegan nunca,
ni conocen remilgo de dama consen-
tida; pero de sus brazos sales como
hidrópico que ha bebido vaso tras vaso
sin conseguir calmar su sed. Y tu oído
se secará sin las palabras soñadas, y
tu lengua querrá en vano entregar su
dulzura, pues no habrá vaso para ella...
(Plá 1996, 19-20)

E le abbracci, e non ti si negano mai, né
conoscono smancerie da nobildonne viziate;
ma dalle loro braccia esci come un idropico
che ha bevuto un bicchiere dopo l'altro
senza riuscire a placare la propria sete. E il
tuo udito si seccherà senza le parole sognate,
e invano la tua lingua vorrà offrire la sua
dolcezza, ché per essa non vi sarà recipiente...
(Trad. it. di Di Meglio 2013, 36)

Nonostante le sue donne guaraní – Josefina Plá oltre a Ursula, nomina María, morta nel dare alla luce Cecilia – ciò che manca all'*hidalgo* è il calore degli abbracci appassionati, il mutuo scambio di dolci parole, la reciprocità e l'intimità dell'amore che aveva avuto con Isabel, ma che non aveva potuto rivivere con le indigene, poco prodighe di effusioni non solo nei confronti dell'uomo bianco, ma anche dei propri figli, per i quali don Blas le considera sì capaci di sacrificarsi (“E portano in braccio i tuoi figli fino a rompersi la schiena, e li allattano fino a demolire ogni avvenenza”, trad. it. *ibidem*; “Y llevan en sus brazos a tus hijos hasta quebrarse la espalda, y los amamantan hasta derrumbar toda gallardía”, *ivi*, 20), ma anche di rimanere indifferenti nel vederli sacrificati (“E li potresti uccidere e non direbbero nulla”, trad. it. *ibidem*; “Y los podrías matar y nada dirían”, *ibidem*). Ciò che don Blas ha imposto loro è stata obbedienza, ed obbedienza ha ottenuto, ma non amore: “E dà i loro ordini e ti obbediscono, gli occhi bassi, che invano cercherai di cogliere in ribellione; ma le loro labbra si serrano su ragioni che non potrai mai far tue e i loro piedi filano sentieri in cui tu mai potrai aprirti il passo. E la loro obbedienza ti lascia defraudato d'amore, e il loro silenzio è popolato di strani canti...” (trad. it. *ibidem*; “Y les mandas y te obedecen, los ojos bajos; en vano querrás hallarlos en rebeldía; pero sus labios se aprietan sobre razones que nunca podrás hacer tuyas y sus pies hilan caminos que tú nunca podrás levantar. Y su obediencia te deja defraudado de amor...”, trad. it. *ibidem*). Le native sembrano apatiche, spente, sottomesse e vuote di sentimento come statue lignee. Ursula, per esempio, ha il volto di legno oleoso, lustro ma crepato dalle rughe di una vecchiaia che si calcola in base agli anni dell'*hidalgo*, come se Don Blas fosse il suo tempo (“È vecchia Ursula, d'una vecchiaia che non si calcola in base ai suoi propri anni, bensì a quelli di lui, Don Blas. Eppure i suoi capelli sono ala d'*iribú*”, trad. it. *ivi*, 32; “Está vieja Ursula, con una vejez que no se cuenta por sus propios años sino por los de él, Don Blas, pero su pelo es ala de iribú”, *ivi*, 16): “Nel suo volto di legno crepato, oliato, Blas identifica con sottile tristezza le fecce del prolungato

spremersi virile sull'alveo imperterrito di quel sangue oscuro" (trad. it. *ibidem*; "En su rostro de madera agrietada, aceitada, Blas identifica con sutil tristeza las heces del dilatado exprimirse viril sobre el cauce impertérrito de aquella sangre oscura", *ibidem*). Il corpo di Ursula è evidentemente oggettivizzato/cosificato: come in un complemento oggetto, transitano e poi si esauriscono in lei le azioni, il desiderio, il seme e persino i giorni dell'uomo bianco. Per don Blas anche inseminare quel corpo ramato, dai capelli neri come penne d'avvoltoio è stata un'esperienza straniante, dalla quale la sua virilità sembra essere uscita sminuita; e gli stessi figli nati da quelle relazioni gli paiono estranei, come se appartenessero esclusivamente alle madri e non a lui, mero fornitore di seme. Dunque, anche nel sesso, nella maternità e nella paternità si annida la differenza:

Él, Blas, no había podido entenderse nunca del todo con ellos. Siempre se habían entendido mejor con la madre. Aun sin hablarle, con sólo dejarse servir por ella. Con ella conversaban a las veces en su lengua, de la cual él, Blas de Lemos, no pudo nunca ahondar del todo los secretos. Apenas erguidos sobre sus piernas, recién llegados a la vida en la tierra aquella, ellos sabían de ella infinitas cosas que para él, Blas de Lemos, serían siempre un arcano. Siempre sintió junto a ellos, aún al tenerlos en sus rodillas, que era el de esos seres por cuyas venas su sangre navegaba irremediable, un mundo aparte en el cual él, Blas de Lemos, era el llamado a aportar la simiente, desgastándose y empequeñeciéndose en la diaria ofrenda, mientras la mujer la recogía silenciosa creciendo con ella, para amamantar luego con sus senos oscuros y largos a hijos que seguían siendo un poco color de la tierra, siempre un poco extraños, siempre con un silencio reticente en el labio túmido y un fulgor de conocimiento exclusivo en los ojos oscuros [...]. (Plá 1996,16-17)

Lui, Blas, non era mai riuscito ad intendersi del tutto con loro. Avevano sempre avuto una migliore intesa con la madre. Anche senza parlarle, solamente lasciandosi servire da lei. Con lei conversavano alle volte nella loro lingua, di cui lui, Blas de Lemos, non era mai riuscito a penetrare del tutto i segreti. A malapena ritti sulle gambe, da poco venuti alla vita su quella terra, da lei apprendevano un'infinità di cose che per lui, Blas de Lemos, sarebbero state sempre un arcano. In loro presenza, anche quando li teneva sulle ginocchia, sentì sempre che il mondo di quegli esseri nelle cui vene navigava irrimediabile il suo sangue, era un mondo a parte, in cui lui, Blas de Lemos, era deputato ad apportare il seme, debilitandosi e sminuendosi nell'oblazione quotidiana, mentre la donna lo raccoglieva silenziosa e con quello cresceva, per poi allattare coi suoi seni scuri e caccanti figli che continuavano ad essere un poco del colore della terra, sempre un po' estranei, sempre con un silenzio reticente sulle labbra tumide e negli occhi scuri un fulgore di conoscenza esclusiva [...]. (Trad. it. di Di Meglio 2013, 33)

Negli scritti di don Blas si avverte la presenza dell'egemonia del *cogito* europeo, dell'univocità del discorso occidentale che riduce l'alterità ad un'identità modellata su se stesso e per questo giudicata anormale. Il pensiero che si esprime attraverso la scrittura – altro dominio esclusivo dell'uomo bianco

– è uno specchio deformante, che restituisce l’immagine speculare di un sé al negativo. I nativi, costretti a subire l’affermazione normativizzante e cannibalizzante del pensiero europeo che Spivak ha definito “epistemic violence” (Spivak 1988, 24) sono generalmente immobilizzati nello stereotipo restrittivo di una teorica “autenticità” indigena che, essendo plasmata dal pregiudizio (l’indigeno deve per forza essere primitivo, selvaggio, privo di sentimenti, pagano, fannullone), preclude ogni possibilità di “progresso”, di acquisizione di valori ritenuti superiori, e costringe a ruoli limitati, inferiori. Se il maschio bianco europeo rappresenta la logica, il pensiero razionale, l’elevazione della mente, l’indigeno – e ancor più l’india – guaraní è il neolitico legato alla terra e ai suoi arcani, il corpo primitivo di rame con gli occhi e i seni scuri, quella nudità che i primi missionari s’affrettarono ad occultare: “Il *typoi* aperto ai lati lascia intravedere di tanto in tanto i seni di rame, voluminosi e pendenti come certi frutti nativi” (trad. it. di Di Meglio 2013, 32; “El *typoi* abierto a los costados deja ver por momento los pechos de cobre, voluminosos y alargados como ciertos frutos nativos”, Plá 1996, 16)

Ma oltre che la fisicità, l’indigeno, contrapposto al bianco razionale, rappresenta il mistero, l’arcano, l’oscuro legame con una natura con cui l’uomo bianco non può dialogare. L’indio, scrive lo scrittore francese naturalizzato mauriziano Jean-Marie Gustave Le Clézio, “sa altre lingue. Sa parlare uccello, pianta, albero; sa parlare terra, fiume e sole. Quando non dice nulla con la bocca, magari dice altro con le mani, con la schiena, col naso” (“sabe otras lenguas. Sabe hablar pájaro, planta, árbol; sabe hablar tierra, río y sol. Cuando no dice nada con su boca, quizás dice otra cosa con sus manos, con su espalda, con sus narices”, Cansigno Gutiérrez 2002, 48): un linguaggio che l’uomo europeo non può capire. Il nativo è perturbante in quanto confonde e stravolge le regole del mondo dell’*hidalgo*, un mondo ancora euro- e mono-centrico, che non si è mai curato di ascoltare l’Altro e che per questo, pur senza conoscerlo, ne definisce la moralità o l’“autenticità” basandosi sui propri valori etici o religiosi, e spesso sui preconcetti o sulla propria “sordità”.

L’Altro, dunque, non avendo voce che il bianco possa ascoltare, e non potendo definire né comunicare il proprio senso dell’essere o le proprie problematiche esistenziali, è “orientalizzato” secondo la definizione di Edward Said (1978): è l’*hidalgo* che parla a nome dei guaraní, e nel farlo, ovviamente, li allontana da sé, li rende sempre più distanti, estranei abitanti di un “mundo a parte” (Plá 1996, 17) a lui precluso. L’Altro è ridotto ad una differenza non totalmente addomesticata, ma praticamente muta, e dunque, secondo Spivak, subalterna: Ursula è “silenziosa” (*ibidem*) nel ricevere il seme dell’uomo bianco; la “luz” del pianeta di rame che ella incarna per i figli è “taciturna” (*ibidem*); e al capezzale di Don Blas, “accoccolata ai piedi del letto, Ursula mastica tabacco. I suoi movimenti sono minimi e precisi. Fa meno rumore della brezza tra l’erba, fuori” (trad. it. di Di Meglio 2013, 32; “acuclillada masca su tabaco. Sus movimientos son mínimos y precisos. Hace menos ruido que la brisa en

el pasto, afuera”, Plá 1996, 16). Se nella versione mistica esprime l’ineffabile, in contrapposizione alla voce e alla Legge del conquistatore, invece, il silenzio dell’indio – che per don Blas “è popolato di strani canti...” (trad. it. *ivi*, 36; “está poblado de cantos extraños”, *ivi*, 20) – definisce il silenziato stesso, per il quale da una parte diviene strumento di muta condanna dell’Altro, che lo ha ridotto al silenzio, mentre dall’altra è rifugio, è l’unica maniera per difendere ciò che è rimasto e salvare dall’oblio il canto sacro che è “una specie di anestesia che paralizzava [...] pensieri e desideri, che distrugge la paura, la sofferenza, la morte” (“una especie de anestesia que paraliza [...] pensamientos y deseos, que destruye el miedo, el sufrimiento, la muerte”, Cansigno Gutiérrez 2002, 51). Il silenzio che accompagna il ritorno ad un tempo sacro, all’armonia primordiale diviene una sorta di silenzio ontologico che appartiene all’indio e lo caratterizza, permettendogli di risolvere il conflitto in maniera non violenta. Tuttavia, in quanto donna considerata solo atta al lavoro e alla procreazione, sottratta alla comunità tribale da adolescente e privata non solo della possibilità di comunicare con donne di altre tribù, ma soprattutto del “valore simbolico che attribuiva loro il sistema di parentela tribale” (“valor simbólico que les atribuía el sistema de parentesco tribal”, Roa Bastos 1988, 176), Ursula – cui sarebbe stata comunque preclusa la conoscenza integrale dei canti sacri, di dominio maschile – non ha senso al di fuori della grammatica tribale ed ha come unico strumento di resistenza, ultima roccaforte di una cultura agonizzante, una lingua (con caratteristiche femminili) che, immersa nel silenzio, si sta facendo eco. Come ha scritto il gesuita Meliá: “la nuova lingua guaraní paraguaiana è carica dei grandi silenzi delle donne trasformate in serve” (“la nueva lengua guaraní paraguayana está cargada de los grandes silencios de las mujeres convertidas en servidoras”, Meliá 1973, 138). La strategia di sopravvivenza di molte donne consistette nel costruire un muro di silenzio impenetrabile intorno al sapere e alla lingua nativi.

[...] cuando decían *oré...* trazaban en torno de ellos mismos un círculo en el cual nadie, ni aún él, el padre, el genitor, tenía cabida; un ámbito hecho de selva y de misteriosos llamados girando en la luz taciturna de un planeta de cobre, un mundo con el cual él nunca había acabado de sentirse en lucha. (Plá 1996, 17)

[...] quando dicevano *oré...* tracciavano intorno a sé un cerchio in cui nessuno, nemmeno lui, il padre, il genitore, era ammesso; un ambiente fatto di foresta e di misteriosi richiami che ruotava alla luce taciturna di un pianeta di rame, un mondo col quale lui non aveva mai smesso di sentirsi in conflitto. (Trad. it. di Di Meglio 2013, 33)

L’esclusività dell’*ore* che lascia don Blas al di fuori della cerchia quasi esoterica composta da Ursula e dai figli è segno di una resistenza guaraní che mette a disagio il padre spagnolo (“Con lei conversavano alle volte nella loro lingua, di cui lui, Blas de Lemos, non era mai riuscito a penetrare del tutto i segreti”, trad. it. di Di Meglio 2013, 33; “Con ella conversaban a las veces en

su lengua, de la cual él, Blas de Lemos, no pudo nunca ahondar del todo los secretos”, Plá 1996, 16), lo fa vacillare, lo rende consapevole di una differenza di cui razionalmente andrebbe fiero, se inconsciamente non gli facesse provare un senso di inadeguatezza, costringendolo a prendere atto dei propri limiti e facendolo ritirare nella solitudine. Ursula, col suo linguaggio e le sue radici nella terra, ha legato a sé i figli rendendoglieli estranei: egli, infatti, non si riconosce nei frutti dell’unione con un’Alterità sempre rimasta o costretta a rimanere tale, nonostante gli abiti, i costumi, il linguaggio impostole come un travestimento grottesco: “Un uomo ha figli per riconoscersi in loro; Blas de Lemos non è riuscito a ritrovarsi nella moltitudine dei suoi figli” (trad. it. ivi, 37; “Un hombre tiene hijos para recuperarse en ellos; Blas de Lemos no ha conseguido reencontrarse en la muchedumbre de sus hijos”, ivi, 20).

Il senso di spaesamento dovuto alla lontananza incolmabile dalla patria e all’incapacità di ritrovare se stesso nella prole, induce don Blas a cercarsi altrove, nella memoria e nella scrittura, che, contrapposta alla cultura esclusivamente orale guaraní, incarna di per sé l’Occidente. Ma il senso di sé di don Blas si aggrappa ad una lingua che intanto sta divenendo ibrida e a ricordi che non sono più radici, bensì semplici tracce, voci e volti ormai mescolati ad altre storie e ad altre figure. Don Blas è moribondo, da due anni allettato su un giaciglio da cui vede il sinuoso corso giallo del fiume, solcato ogni tanto da un giacinto d’acqua che è metafora della fluttuazione del pensiero, dei ricordi e della ricerca di un senso del proprio essere lungo la stessa rotta di un ritorno a casa un tempo anelato, ma divenuto impossibile: “Di tanto in tanto passa fluttuando l’isola naufraga di un giacinto d’acqua” (trad. it. ivi, 31; “De cuando en cuando, la isla náufraga de un camalote pasa boyando”, ivi, 15). Don Blas, grazie alla memoria, è ancora un uomo-ponte tra la Spagna e la colonia, ma ben presto, col ricambio generazionale e la morte dei vecchi (“Già signori di nobile ceppo / han messo una croce sulle loro pene”; “Ya hidalgos de noble cepa / pusieron cruz a sus ansias”, Plá, s.d., 78), il legame con la Corona si dissolverà e nei calici violetti dei giacinti d’acqua non si verseranno più nostalgie: “Giacinto d’acqua navigante, / oramai ti voltan le spalle” (“Camalote navegante, / ya te vuelven las espaldas”, *ibidem*). L’isola naufraga del *camalote* simboleggia ancora perfettamente la condizione esistenziale dell’*hidalgo* castigliano, un tempo migrante partito all’avventura e in cerca di gloria, ma per i successivi quarant’anni vissuto in preda allo spaesamento e alla solitudine nella sua stessa casa, costretto, pur di sentirsi più vicino alla Spagna dei ricordi e degli affetti, a migrare col solo pensiero seguendo la via dei giacinti d’acqua dal fiume al mare: “con ogni giacinto d’acqua che passa galleggiando manda un pensiero nostalgico al mare lontano. Al mare della sua sete, che non sa più se sia il mare celestesogno mediterraneo o il mare verdefuria, pazzo di solitudine, al quale era scampato durante il suo remoto viaggio di arrivo. Com’è lontano tutto ciò” (trad. it. di Di Meglio 2013, 32; “con cada camalote que pasa boyando manda una saudade al mar lejano. Al mar de su sed, que no sabe ya

si es el mar azulsueño mediterráneo o el mar verdefuria, loco de soledad, que sorteó en su remoto viaje de venida. Qué lejos está todo eso”, Plá 1996, 16). La *saudade* è il sentimento più tipico del migrante, di colui che è lontano; rappresenta l’“anelito a un futuro capace di recuperare un irreversibile passato, con implicita la coscienza di tale irreversibilità” (Verri 1999, 37), e il mare è un ricordo che “gli apre subito nel petto un’ampia crepa verdazzurra e salata” (trad. it. di Di Meglio 2013, 31-32; “le abre enseguida en el pecho una ancha grieta azulverde y salada”, Plá 1996, 15-16).

L’azzurro non è solo il colore del mare che non rivedrà mai più, o della nostalgia intesa come dolore (ἄλγος) per un ritorno (νόστος) impossibile; lo è anche del narcisismo del soggetto autoreferenziale che riconosce l’Altro solo come proiezione di sé, del padre che spera di rispecchiarsi e ritrovarsi nelle iridi dell’ultimogenito Diego, “L’unico che aveva preso gli occhi azzurri. Blas lo amava tra tutti per questo, senza dirglielo;” (trad. it. ivi, 33; “El único que había sacado los ojos azules. Blas lo amaba entre todos por eso, sin decirselo;” ivi, 17):

Lo mira; ve los ojos azules, que parecen un poco extraviados en el color terrigeno del rostro. Y como en las aguas de los arroyos de su niñez, Blas de Lemos ve en ellos hasta el fondo. En aquel rostro moreno, un poco tosco pero noble, en aquellos ojos azules, Blas de Lemos recupera por un instante, en un relámpago, toda su juventud desaparecida. Allí en esos ojos está la sangre soñadora y loca. La sangre destinada a verterse sin sosiego y sin tregua por los cuatro puntos cardinales. (Plá 1996, 22)

Lo guarda: vede gli occhi azzurri, che sembrano un po’ smarriti nel colore terrigeno del volto. E come nelle acque dei ruscelli della sua infanzia, Blas de Lemos vi vede fino in fondo. In quel volto bruno, un po’ rozzo ma nobile, in quegli occhi azzurri, Blas de Lemos recupera per un istante, in un lampo, tutta la giovinezza scomparsa. Lì in quegli occhi c’è il sangue sognatore e pazzo. Il sangue destinato a versarsi senza requie e senza tregua ai quattro punti cardinali. (Trad. it. di Di Meglio 2013, 38)

Ecco, dunque, l’*algo* liquido di cui è *hijo* Diego, il gene attraverso cui si fa manifesto il sangue che è stato tramandato e che sarà ereditato per generazioni: l’io/occhio del padre, l’ascendenza spagnola condensata in un colore inizialmente percepito come incongruente con la pelle ramata meticciosa ma che, alla fine del racconto, diviene il colore-ponte tra occhi uguali in volti differenti, appartenenti ad etnie e generazioni, a luoghi e tempi diversi con quell’azzurro come unico elemento visibile in comune, marca del passaggio, della fine del diverso relegato altrove e della continuità nell’ibridazione; la luce di quel colore, infatti, rischiarava il cammino per attraversare la soglia tra sé e l’Altro: “quel colore sembrava rischiarare un poco il cammino tra le loro anime...” (trad. it. ivi, 33; “aquel color parecía aclarar un poco el camino entre sus almas...”, ivi, 17) e, negli ultimi istanti di vita, “solo gli occhi di Diego gli si accendono a tratti nella memoria come lampade che vorrebbero illuminargli qualcosa” (trad. it. ivi, 37; “sólo los ojos de Diego se le encienden a trechos

en la memoria como lámparas que quisieran alumbrarle algo”, ivi, 20). Al chiarore di quegli occhi azzurri (gli stessi suoi) nel volto meticcio del figlio – una luce che la vicinanza della morte rende epifanica – don Blas comprende che a conferire senso alla propria vita è quello sguardo che lo completa, ed è allora che accoglie l’Altro, si *alter-a* antepoendo il sentire e l’affetto paterni al giudizio eurocentrico. Nello spazio di quegli occhi avviene lo scambio, la sostituzione tra passato e presente, cosicché lo sguardo si può volgere al futuro. Finalmente don Blas contempla l’interrogativo, la possibilità di vedere nei confini non una fine ma un inizio, ed anche di redimersi facendo distruggere al padre francescano giunto a dargli l’estrema unzione scritti ormai inutili, confessioni ed eresie di cui forse ora prova vergogna, quasi fossero un peccato (“prendeteli, padre, prendeteli e bruciateli, perché vorrà dire che così ho stabilito per un miglior riposo della mia anima...”, trad. it. ivi, 35; “tomadlos, Padre, tomadlos y quemadlos, porque será que así lo he resuelto para mejor descanso de mi alma...”, ivi, 19). Se è vero, come sostiene Audre Lorde, che “What you chart is already where you’ve been. But where we are going, there is no chart yet.” (Chambers 1994, 37), allora nella distruzione del testo scritto, simbolo dell’egemonia occidentale, c’è anche l’apertura a nuovi mondi, all’ignoto della collisione, dell’incontro, del dialogo e della contaminazione. “Nella sua anima, dove la solitudine si dilata, filtra come lieve voluta di fumo un insolito timore: dove si dirige questa discendenza la cui unione ha benedetto un istante prima, col suo mistero e quella sua segreta sapienza da lui sempre osteggiata?...” (trad. it. di Di Meglio 2013, 37-38; “En su alma donde la soledad crece, se filtra como leve vendija de humo un raro temor: ¿hacia dónde va esta descendencia cuya unión ha bendecido hace un instante, con su misterio y su secreta sabiduría siempre vedada por él...?”, Plá 1996, 21). Ancora non può essere scritto nulla su quella che in realtà è una “terza cultura”, quella dei figli meticci, né indigeni né bianchi, nei quali la voce del patriarca, l’autorità, la norma occidentale verrà decentrata e raddoppiata allo stesso tempo, attraverso quella che Homi Bhabha ha definito *mimicry* (poiché l’identità del subalterno tende a muoversi verso un’imitazione dell’Occidente). Ma già ci si può preoccupare del futuro di quei figli alter/nativi.

La condizione di don Blas è dunque postmoderna *ante litteram*, per quel suo senso di sradicamento e spaesamento, la consapevolezza di vivere a cavallo fra mondi ed epoche diverse, fra la nostalgia di un passato ormai perduto, un presente di solitudine e il desiderio di un futuro di “agentività”, caratteristici del migrante. Nonostante avesse desiderato risvegliarsi da quello che gli era sembrato uno sgradevole sogno (“In fin dei conti non era stato un sogno triste; ma gli farebbe piacere potersi risvegliare...”, trad. it. ivi, 34; “Al fin y al cabo no había sido un sueño triste; pero le gustaría poder despertar...”, ivi, 18), attraverso l’ordine di distruggere le carte, Blas de Lemos muore subendo una metamorfosi, sentendosi a casa: il tentativo di tornare al passato attraverso i ricordi è divenuto un addio e lo spazio di partenza (cui non si sentiva di ap-

partenere) diventa ritorno. Il gesto stesso che ordina la distruzione degli scritti è una conferma di quell'addio alla casa/famiglia/patria perduta, dello scambio avvenuto nell'azzurro degli occhi di Diego tra passato e presente che permette al vecchio Blas de Lemos di guardare ad un futuro che sarà suo attraverso i figli. Don Blas è ora straniero tra stranieri, e finalmente parte della cerchia dell'*ore*. Come ha scritto Kristeva in *Etrangers à nous-mêmes* (1988; *Stranieri a se stessi*, 1990) in quanto "sintomo che rende appunto il 'noi' problematico, forse impossibile, lo straniero comincia quando sorge la conoscenza della mia differenza e finisce quando ci riconosciamo tutti stranieri" (Serra 1990, 9; "symptôme qui rend précisément le «nous» problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers", Kristeva 1988, 9). Alla fine, nell'accettare la propria differenza come tale senza pretendere di imporla come normalità, nel gesto d'addio alla propria purezza culturale, don Blas si riconosce straniero e dunque non è più tale.

Inducendo il proprio personaggio all'umiltà dell'ammissione della sua differenza, Josefina Plá rappresenta il decentramento dell'individuo classico occidentale, della voce maschile bianca, l'indebolimento del *cogito* europeo, un senso postmoderno di contaminazione positiva, l'abbandono della pretesa di rappresentare la verità e il rispetto per una cultura differente. Così facendo, se da un lato costringe il pensiero di Blas de Lemos ad una costante fluttuazione fra sé e alterità, dall'altro lo predispone alla metamorfosi, a ridisegnare i confini riconoscendo che lo straniero è in lui, che l'Altro non è altrove: in tal modo lo rende finalmente libero di sentirsi padre e parte di un mondo nuovo, inarrestabile, in cui il suo sangue continuerà a scorrere nelle vene di meticci che, come lui, saranno fondatori di nuove città. "What we have inherited – as culture, as history, as language, as tradition, as a sense of identity – is not destroyed, but taken apart, opened up to questioning, rewriting and re-routing" (Chambers 1994, 24). Il viaggio di don Blas verso un nuovo senso di sé, un'identità che potremmo, sebbene impropriamente per via dell'ambientazione temporale, definire postcoloniale, avviene nella pagina scritta in cui l'io europeo, intero, completo, si scopre fittizio, precario e soprattutto bisognoso di un "altro" che ha solo metà del suo stesso sangue.

Sebbene, al contrario dello stereotipo del conquistatore proposto più volte dalla Storia, lo si possa definire un conquistatore conquistato perché vinto dalla fine del mondo che egli rappresenta, don Blas è comunque un vincente, non solo perché si arrende all'inarrestabilità del processo di ibridazione etnica, ma soprattutto perché è capace di sperare in un futuro prospero per i propri figli meticci, non più *hidalgos* ma "giovani della terra" (*mancebos de la tierra*)⁹. Come ha scritto Carlos Fuentes in *El espejo enterrado* (Lo specchio sepolto):

⁹ Eufemismo adoperato in Paraguay per indicare i meticci.

Los hechos desnudos de la Conquista recibieron la respuesta de los hechos mucho más secretos e insinuantes de la contraconquista, a medida que los pueblos indígenas derrotados, enseguida los mestizos de indio y blanco y, finalmente, los recién > negros en el Nuevo Mundo, iniciaron un proceso que sólo podemos llamar la contraconquista de América: la conquista de los conquistados por los derrotados, el surgimiento de una sociedad propiamente americana, multirracial y policultural. (1992, 133)

Ai nudi fatti della conquista fecero seguito i fatti molto più segreti ed insinuanti della controconquista, man mano che i popoli indigeni sconfitti, subito seguiti dai meticci nati da indios e bianchi e, più tardi, dai neri arrivati in tempi recenti nel Nuovo Mondo, diedero inizio ad un processo che non si può che chiamare la controconquista dell'America: la conquista dei conquistati da parte dei vinti, che ha portato al sorgere di una società propriamente americana, multietnica e pluriculturale.

Don Blas muore lieto di venire “contro-conquistato” dai suoi stessi figli, coloro che saranno veri americani. La mano protesa a toccare la terra rappresenta la conciliazione, la benedizione del padre che “si sente felice, di una felicità quasi dolorosa, che è quasi come rivivere. Quegli occhi azzurri sembrano moltiplicarsi all’infinito, popolano col loro scintillio di speranza uno spazio senza confini” (trad. it. di Di Meglio 2013, 39; “se siente feliz, con una felicidad casi dolorosa, que es casi como revivir. Aquellos ojos azules parecen multiplicarse hasta el infinito, pueblan con su destello de esperanza un ámbito sin lindes”, Plá 1996, 22).

Riferimenti bibliografici

- Cadogan León (2007), *Mil apellidos guaraníes: aporte para el estudio de la onomástica paraguaya* (Mille cognomi guaraní: un contributo allo studio dell’onomastica paraguaiana), Asunción, Editorial Tiempo de Historia.
- Cansigno Gutiérrez Yvonne (2002), *El indio y la indianidad en la obra de Jean-Marie Gustave le Clézio* (L’indio e l’indianità nell’opera di Jean-Marie Gustave le Clezio), Azcapotzalco, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Castro Américo (1948), *España en su Historia. Cristianos, moros y judíos* (La Spagna nella sua Storia. Cristiani, mori ed ebrei), Buenos Aires, Losada.
- Chambers Iain (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, London-New York, Routledge.
- Clastrès Hélène (1975), *La Terre Sans Mal: Le Prophétisme Tupi-Guaraní*, Paris, Seuil.
Trad. it. di Francesco Bocolari (2016), *La terra senza il male. Il profetismo tupi-guaraní*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Eliade Mircea (1969), *The Quest: History and Meaning in Religion*, Chicago, University of Chicago Press.
- Fuentes Carlos (1992), *El Espejo Enterrado*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México.
- Kristeva Julia (1988), *Etrangers À Nous Mêmes*, Paris, Les éditions Fayard. Trad. it. di Alessandro Serra (1990), *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli.
- Lorde Audre (1988), *A Burst of Light: Essays*, London, Sheba Feminist Publishers.
- Meliá Bartomeu (1973), “Diglosia en el Paraguay” (Diglossia in Paraguay), *Suplemento Antropológico CEADUC* 8, 1-2, 133-139.

- (1981), “La entrada en el Paraguay de los otros *karai*” (L’arrivo in Paraguay degli altri *karai*), in Egon Schaden, *Contribuições à antropologia em homenagem ao professor Egon Schaden*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, 157-167.
- Otazu Alfonso, Díaz de Durana J.R. (2008), *El espíritu emprendedor de los vascos* (Lo spirito intraprendente dei baschi), Madrid, Sílex.
- Plá Josefina (s.d.), *Antología poética (1927-1977)*, Asunción, Cabildo.
- (1981), “Rui Díaz de Guzmán: El hombre en el idioma” (Rui Diaz de Guzmán: L’uomo nella lingua), *Cuadernos americanos* 5, 192-205.
- (1985), *Algunas mujeres de la conquista* (Alcune donne della conquista), Asunción, Asociación de la mujer española.
- (1996 [1952]), “La mano en la tierra”, in Miguel Ángel Fernández (introducción y bibliografía de), *Cuentos completos*, Asunción, El Lector, 15-22. Trad. it. e cura di Francesca di Meglio (2013), “La mano nella terra”, in Ead., *Racconti*, Firenze, Le Lettere, 31-39.
- Roa Bastos Augusto (1988), “Una cultura oral”, *Suplemento Antropológico CEADUC* 23, 1, 159-189.
- Said Edward (1978), *Orientalism*, New York, Vintage Book. Trad. it. di Stefano Galli (1991), *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Schmidel Ulrich (1903 [1599]), *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*, Norimbergae, Impensis Leuini Hulsij, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12586186423471506765435/p0000001.htm#I_0_> (11/2016).
- Spivak Chakravorty Gayatri (1983) “Can the Subaltern Speak?”, in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture* (1988), London, Macmillan, 271-313.
- Stampa Gaspara (1554), *Rime di madonna Gaspara Stampa*, Venezia, Plinio Pietrasanta.
- Susnik Branislava (1965), *El indio colonial del Paraguay: El indio colonial*, Asunción, Museo Etnográfico Andres Barbero, <http://www.portalguarani.com/965_branislava_susnik/9664_el_indio_colonial_del_paraguay_1965__obra_de_branislava_susnik.html> (11/2016).
- (2010), *La independencia y el indígena* (L’indipendenza e l’indigeno), Asunción, Intercontinental Editora, <http://www.portalguarani.com/965_branislava_susnik/14137_la_independencia_y_el_indigena_ensayos_de_branislava_susnik_.html> (11/2016).
- Verri Luca, a cura di (1999), *Sguardi sulla memoria*, Santarcangelo di Romagna, Fara Editore.

L'eremo interiore. María Zambrano, Antonella Lumini e Adriana Zarri

Valentina Fiume

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

Abstract

This article aims to analyze and provide an overview of new forms of hermitage, especially through the works and figures of María Zambrano, Antonella Lumini and Adriana Zarri.

Keywords: *Hermitage, Lumini, mysticism, Zambrano, Zarri*

“Un eremo non è un guscio di lumaca” (Zarri 2011, 28), non è un luogo in cui rinchiudersi dentro. Con questa affermazione, la teologa Adriana Zarri racconta la propria esperienza eremitica, tentando di spiegare che cosa significa, oggi, vivere l'eremo. Stando all'etimologia greca, ἐρημίτης indica “colui che appartiene al deserto”, da ἔρημος che significa deserto, inabitato. Anche il sinonimo “anacoreta” etimologicamente rimanda a un distacco, una separazione, un ritirarsi dal mondo (dal greco ἀναχωρέω, “io mi ritiro”). Le Madri e i Padri del deserto, nella ricerca della perfezione, sentirono l'esigenza di ritirarsi altrove, sottraendosi alla vita del cenobio. Condussero la propria esistenza in grotte, anfratti, su montagne, colline, caverne, presso santuari. La vocazione alla vita eremitica è, innanzitutto, vocazione al silenzio. Esso si trova in due luoghi privilegiati: il deserto e la montagna.

L'eremo è luogo di silenzio, di separazione, di solitudine ma anche luogo di incontro. Il deserto, inospitale e arido, diventa immagine topica dell'eremo. Facendo appello all'esegesi dei testi biblici, è possibile notare la frequenza con cui tale immagine appare sin dall'Antico Testamento. Tutto sembra accadere ἐν τῇ ἐρήμῳ, nella desolazione desertica in cui tutto è nitido e chiaro, Dio si svela e conduce le sue creature in zone di aridità per far sì che esse trovino la profondità dello Spirito. Forte è il richiamo al silenzio: “bisogna essere in un deserto. Perché colui che dobbiamo amare è assente” (trad. it. di Fortini 2014 [1951], 197; “Il faut être dans un désert. Car celui qu'il faut aimer est absent”, Weil 1947, 196). Il deserto assume anche una valenza terrificante quando si

presenta come luogo di tentazione, di perdita del sé, di lunghe e pericolose peregrinazioni che conducono sempre più a una condizione dolorosa di esilio da se stessi. Eppure è in questo luogo scavato nel silenzio e nel vuoto che si manifestano la voce e la pienezza dell'Altro. Scrive Zarri:

Nostro Signore andava spesso nel deserto, a trascorrere notti solitarie, in silenzioso dialogo col Padre. Anche noi dobbiamo cercarci il nostro deserto, farci il nostro angolo di indisturbato silenzio: un angolo che ama la solitudine esterna ma che risiede nel lago profondo e quieto del cuore: come una cavità o un nido, dove si riposa lo Spirito di Dio. Il silenzio è l'ascolto, la solitudine è l'attesa; entrambi sono l'accoglienza, come una conca ricettiva che si colma, un utero vuoto che concepisce. (2013, 120)

La montagna, d'altro canto, è *trait d'union* tra cielo e terra, tra mondo celeste e infero, tra ciò che è aereo e ciò che è ctonio. Il monte assume al ruolo di sito fecondo per le più terribili e magnifiche ierofanie; è da lì che Dio fa ascoltare la propria voce, manifesta la propria potenza, talvolta come nube luminosa, altre volte come fuoco o rovelo ardente.

L'immagine del deserto, nelle opere di María Zambrano, filosofa e allieva di Ortega y Gasset, è strettamente connessa alla condizione dell'esilio. La Guerra Civile in Spagna (1936-1939) costrinse la filosofa a scegliere l'esilio; aderendo alla causa repubblicana, fu necessario lasciare il suo paese alla volta di Parigi. Dopo la Francia Zambrano cercò rifugio in Messico, Cuba e infine Porto Rico. Una delle città più importanti in cui soggiornò fu Roma, dove sviluppò parte del suo pensiero filosofico e dove strinse legami profondi con alcuni esponenti della cultura italiana (tra i più importanti ricordiamo Cristina Campo, Elémire Zolla ed Elena Croce). Tornò in Spagna solo nel 1984 dopo quarantacinque anni di esilio. La condizione di esiliata consente a María Zambrano di approfondire alcuni aspetti della propria riflessione filosofica, tanto che l'esilio diventa un punto prospettico da cui osservare la realtà. Ne *I beati* Zambrano dirà, infatti, che è necessario interiorizzare il deserto, abbandonare il senso della vista e acuire quello dell'udito, per ascoltare le voci. È nel deserto, custodito dentro di sé, che l'essere vive l'incontro con l'Altro. La filosofa sottolinea l'importanza dell'interiorizzazione del deserto, che significa accettare la separazione totale. Se l'esilio per Zambrano è una tragica esperienza esistenziale, diventa anche un momento privilegiato per ritrovare le radici di una Patria perduta. In tutti gli scritti della filosofa spagnola l'immagine dell'esiliato è il perno attorno al quale si sviluppa la sua riflessione ontologica. La figura dell'esiliato (*exiliado*) si distingue da quella dello sradicato (*deserrado*) o da quella del rifugiato (*refugiado*): il primo percepisce il proprio sradicamento come un'espulsione, non ha terra, il secondo trova dimora altrove, viene accolto. Essere esiliato significa, invece, vivere una condizione di abbandono, è un non-possesto; egli sceglie il margine della storia, si allontana da un luogo proprio, da un dove che gli appartiene. L'esilio, dirà ancora Zambrano ne *I beati*,

è il luogo in cui l'essere si dis-vela. Interiorizzando il deserto nell'anima nasce il sogno creatore che sonda la strada per giungere alla rivelazione dell'essere a partire dal non essere. La condizione dell'esiliato non è così lontana da quella del mistico, perché si nutrono entrambi di un silenzio, di un abbandono, di un'assenza che permette di risalire e congiungersi di nuovo alle radici di una patria prenatale. María Zambrano dirà di amare il proprio esilio, vedendo in quella estrema condizione di sofferenza il terreno fertile per una rinascita, un punto di forza per contrastare un razionalismo cieco:

Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable. [...] Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero al decirlo me quemo los labios, porque yo querría que no volviese a haber exiliados, sino que todos fueran seres humanos y a la par cósmicos, que no se conociera el exilio. Es una contradicción, qué le voy a hacer; amo mi exilio, será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté; y cuando se acepta algo de corazón, porque sí, cuesta mucho trabajo renunciar a ello. (Zambrano 1995, 13-14)

Io non concepisco la mia vita senza l'esilio che ho vissuto. L'esilio è stato la mia patria, o come la dimensione di una patria sconosciuta che, una volta conosciuta, diventa irrinunciabile. [...] Credo che l'esilio sia una dimensione essenziale della vita umana, ma nel dirlo mi mordo le labbra, perché vorrei che non ci fossero mai più esiliati, che tutti fossimo a un tempo esseri umani e cosmici, che l'esilio fosse sconosciuto. È una contraddizione, cosa posso farci; amo il mio esilio, forse perché non l'ho cercato, perché non sono stata io a inseguirlo. No, l'ho accettato piuttosto; e quando si accetta qualcosa di cuore, perché sì, costa molto rinunciarvi. (Trad. it. di Laurenzi 2003, 24)

L'esilio è dunque una necessità ma anche e soprattutto una scelta, esiliata dalla patria, esiliata da se stessa, alla ricerca di un nuovo essere, il vero essere che abita e crea l'anima. L'esilio è un'esperienza limite, è sperimentare l'abisso, il vuoto, la perdita di sé, svuotarsi e diventare un'estranea a se stessa, è lasciar parlare la propria parte d'ombra, dire lo scandalo di porsi al margine.

La filosofa spagnola tenterà la via di una nuova *razón poetica*, un *saber sobre el alma*. Questa scelta le permetterà di unire gli estremi opposti dell'esperienza esistenziale: ragione e passione, intelletto e cuore, filosofia e poesia. Per concretizzare questo percorso Zambrano sceglie di avvalersi di stili diversi da quelli usati generalmente dai filosofi come la trattazione. La filosofa opta per il genere della confessione, della narrazione autobiografica e del delirio tentando di recuperare il rapporto antico e originario tra poesia, mistica e religione. Un nuovo metodo che recupera tutto ciò che è stato relegato ai margini del pensiero canonico o della condizione umana. L'intero pensiero filosofico di Zambrano si muove sulle corde di una ricerca profonda della parola; è il fuoco a farsi fiamma, parola.

El fuego que nace del cuerpo de la luz como una sin par palabra. Impensable fruto del seno mismo de la Aurora, que ha llegado a ser corpórea sin ser múltiple, sin someterse a la extensión, saltándose leyes de la causalidad. [...] Toda llama de diferente materia que nazca, sollonza y según se va haciendo va dejando de sollozar, y su rumor se hace ritmo de palpar leve, se va haciendo llama silenciosa ganando vida; luz de contenido arder. (Zambrano 2004, 152-153)

Il fuoco che nasce dal corpo della luce come una parola ineguagliabile. Frutto inconcepibile del seno stesso dell'Aurora che diventa corporea senza moltiplicarsi, senza sottometersi all'estensione, saltando le leggi della casualità. [...] Ogni fiamma singhiozza, quale che sia la materia da cui nasce; e smette di singhiozzare via via che si forma, il suo suono diviene il ritmo di un palpitare leggere; diviene silenziosa via via che acquista vita; luce di un ardere contenuto. (Trad. it. di Laurenzi 2006, 111-112)

L'eremo interiore si configura, nel percorso ermeneutico della filosofa, anche come chiaro del bosco: "il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; [...] è un altro regno che un'anima abita e custodisce" (trad. it. di Ferrucci 2004, 11; "el claro del bosque es un centro en el centro en el que no siempre es posible entrar; [...] es otro reino que un alma habita y guarda", Zambrano 2011, 121). Nell'eremo interiore è possibile ritrovare le proprie radici, per la filosofa spagnola, è fondamentale la ricerca del sentire originale, di trovare simboli divini e umani, di sorprendersi. L'esilio è la condizione necessaria per raggiungere questo, in esso germina la parola. Anche se:

La aporía de la palabra, su imposibilidad de encontrar condiciones para su vida, lugar donde albergarse, tiempo, y ese fuego sutil y ese morir viviendo. Y en esta etapa es él, el sujeto paciente, el que se siente ser obstáculo, corteza, resistencia. Lugar cerrado a la palabra, inhábil para abrirse a ella, si no hundiéndose todavía más, ahondándose sin ensimismamiento. El ensimismado – ya Ortega lo mostró bien – tiene un lugar dentro de sí, intagible decimos, inviolable. Pues que si así no lo siente el tal sujeto que se ensimisma, será una simple y vulnerable defensa, una simple oposición equivalente a una máscara; con enmascararse le bastaría, pues, y aun con agazaparse. (Zambrano 2004, 205-206)

L'aporía della parola, l'impossibilità per essa di trovare le condizioni necessarie alla sua vita, spazio dove prendere dimora, tempo, a quel fuoco sottile e quel morire vivendo. È in quella fase è lui, il soggetto passivo, a sentire di essere ostacolo, scorza, resistenza. Luogo chiuso alla parola, incapace di aprirsi ad essa se non calandosi ancora più in giù, sprofondando senza raccogliersi in sé. Chi si raccoglie in sé – Ortega lo ha già mostrato bene – ha dentro di sé uno spazio intangibile, diciamo inviolabile. Perché se il soggetto che si raccoglie in sé non lo sente così, si tratterà di una semplice e vulnerabile difesa, una semplice opposizione equivalente a una maschera; tanto varrebbe dunque che egli si mascherasse, e addirittura si rannicchiasse in un canticcio. (Trad. it. di Laurenzi 2006, 98-99)

Nell'opera filosofico-teatrale *La tomba di Antigone* di María Zambrano, l'eroina sofoclea intraprende un destino differente dalla tragedia greca che la vedeva morire suicida. È un libro redatto proprio negli anni dell'esilio. Dirà che Antigone le parlava con naturalezza, una voce nel silenzio. La filosofa spagnola fu quasi ossessionata dalla figura di Antigone, nella quale rivedeva l'amatissima sorella Araceli. Vedeva in Antigone una figura aurorale, capace di dare testimonianza. Fa della sua vita un luogo di testimonianza, è una creatura che riesce a vivere e a far vivere attraverso il dolore. Antigone è colei che ama, tutto in lei è riconducibile a un'unica dimensione, cioè l'amore. La filosofa riprende il personaggio sofocleo proprio dove il tragediografo l'aveva lasciato: Creonte punì Antigone, la quale gli aveva disubbidito dando sepoltura al fratello morto Polinice, rinchiudendola viva in una caverna, dove si toglierà la vita:

Como si nunca se hubiese mirado en espejo alguno entró en su tumba. Tenía todo su ser con ella. [...] Nació así entrando en la cueva oscura, teniendo que ir consumiéndose sola, entrándose en sus propias entrañas. A la que objetiva, impasible declaraba la verdadera ley sobre la pasión, se le impuso muerte por entrañamiento. Diáfana, sin sombra y sin imagen, se la hacía entrañarse, morir como si se suicidara desde adentro y, mientras se consuma verse, estar frente a su imagen por primera vez. (Zambrano 2012, 164)

Ella entrò nella sua tomba come se non si fosse mai guardata in nessuno specchio. Aveva tutto il suo essere, con sé. [...] Ella nasceva, così, entrando nella grotta oscura, costretta a consumarsi a poco a poco in solitudine, addentrando nelle sue proprie viscere. A colei che oggettiva, impassibile, dichiarava la vera legge sulla passione, si impose di morire sprofondando nelle sue proprie viscere. Diáfana, senz'ombra e senza immagine, la si faceva sprofondare nelle sue proprie viscere, la si faceva morire come suicidandosi dal di dentro e in atto di vedersi mentre così si consumava, in atto di avere questa, dinanzi a sé, come sua prima immagine. (Trad. it. di Ferrucci 2014, 25)

María Zambrano non può ignorare il delirio di questa figura femminile e riscrive il finale. Antigone non può uccidersi, "il conflitto tragico la trovò vergine e la prese interamente per sé; ella crebbe dentro di esso come una larva nel suo bozzolo" (trad. it. ivi, 11; "el conflicto trágico la encontró virgen y la tomó enteramente para sí; creció dentro de él como una larva en su capullo" Zambrano 2012, 146). Antigone deve compiere un sacrificio, deve discendere negli abissi più oscuri, negli inferi, nelle viscere per poter ascendere. È l'amore che determina la nascita di una nuova coscienza. Abita i tre mondi: quello dei morti dove la pietà la conduce; quello del mondo terreno in cui è nata in un labirinto di viscere, della famiglia; quello della guerra civile ovvero il labirinto della storia. Antigone è l'aurora della coscienza, giunge fino al punto più abissale, quello in cui vita e morte si incontrano prima di separarsi. Andare oltre, *transcender*, si dà solo in queste nozze tra vita e morte. La tomba di Antigone è il suo cuore, è la sua caverna mistica, il suo eremo. Dice Antigone:

No, tumba mía, no voy a golpear-te.
 No voy a estrellar contra ti mi cabeza.
 No me arrojaré sobre ti como si fueras
 tú la culpable. Una cuna eres; un
 nido. Mi casa. Y sé que te abrirás. [...]
 Mucho hablé de la muerte yo, mucho
 de los muertos, ¿dónde están ahora?
 Estoy aquí sola con toda la vida. Pero
 no te llamaré, muerte, no te llamaré.
 Seguiré sola con toda la vida, como
 si hubiera de nacer, como si estuviese
 naciendo en esta tumba. (Zambrano
 2012, 179-180)

No, tomba mia, non ti colpirò. Non
 mi spaccherò la testa contro di te. Non
 mi getterò su di te come se fossi tu la
 colpevole. Una culla sei; un nido. La
 mia casa. E io so che ti aprirai. [...]
 Molto ho parlato della morte, io, mol-
 to dei morti; dove sono ora? Io sono
 qui, sola, con tutta la vita. Però non
 ti chiamerò, morte, non ti chiamerò.
 Andrò avanti da sola con tutta la vita,
 come se mi toccasse nascere, come se
 io stessi nascendo in questa tomba.
 (Trad. it. di Ferrucci 2014, 36)

Nell'eremo interiore, nell'oscurità e nel silenzio, nasce la vita vera, si fa strada la luce. Il divino trova dimora e si rivela, apre le piaghe del cuore, e le colma della sua presenza.

L'eremo non è un recinto in cui tagliarsi fuori dalla vita, è un perpetuo e ostinato tentativo di stare nella vita pur cercandone la separazione. Anche altre due autrici sperimentano la condizione di estrema separatezza, costruiscono o cercano l'eremo interiore: Adriana Zarri e Antonella Lumini. Pur avendo vissuto esperienze diverse e lontane da quella di María Zambrano, entrambe hanno scelto di vivere un'esperienza eremitica. Sono autrici che, in modi eterogenei e pur appartenendo a campi diversi di pensiero – l'una teologa, l'altra una contemplativa –, insieme alla filosofa spagnola entrano a far parte grande filone delle mistiche e contemplative.

Nel Novecento possiamo individuare in Emily Dickinson il modello più riuscito di autrice che ha fatto del margine il terreno fertile su cui far germogliare i propri versi. Sceglie una stanza nella casa paterna e vi si rinchioda, vestendo completamente di bianco. Crea la propria cosmogonia, ogni piccolo dettaglio si dilata, diventa un punto di vista, una parte di sé. Sceglie questo sguardo rasoterra. E l'eremo interiore costruito dalla poetessa americana, quelle sue stanze di alabastro in cui si fa presenza il visitatore notturno; e lei diventa ape, fiore, vulcano, montagna. Metamorfosi luminose.

Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita (Zarri 2011) non è un nostalgico resoconto di vita ma un'opera in fieri. Si tratta di un testo che raccoglie saggi, intuizioni, riflessioni in cui l'autrice si abbandona a descrizioni quasi liriche senza allontanarsi da un certo aroma teologico. È un libro scritto nella cascina del Molinasso, tra le colline di Ivrea, dove si ritirò in vita eremitica nel 1975. Ha pubblicato articoli su *Il regno*, su *Concilium*, su *Rocca*, ha da sempre portato avanti le sue posizioni “nella sua forma elegante e leggera” – come scrive Rossana Rossanda nella prefazione al libro, ricordando anche la difesa dell'aborto, non perché condividesse tale scelta ma per sostenere la libertà di rifiutare la gravidanza, dal momento che

nelle Scritture nulla impediva tale decisione. Dietro alle sue battaglie esiste l'eremo, il luogo in cui dedicarsi alla cura dell'ambiente e degli esseri viventi che lo abitano, a partire dagli amatissimi gatti. Adriana Zarri esprime la meraviglia dell'esistenza, lo stupore di una natura dimenticata dall'uomo, *captivus* a causa delle costruzioni artificiali.

L'eremo, nell'immaginario collettivo, è una tomba dietro cui celarsi. Al contrario Zarri precisa che esso:

non è un guscio di lumaca, e io non mi ci sono rinchiusa; ho solo scelto di vivere la fraternità in solitudine. E lo preciso puntigliosamente per rispondere all'obiezione che concepisce questa solitudine come un tagliarsi fuori dal contesto comunitario e che [...] confonde anche la solitudine con l'isolamento, la misantropia, la chiusura egocentrica. E invece no. L'isolamento è un tagliarsi fuori ma la solitudine è un vivere dentro. [...] La solitudine non è una fuga: è un incontro, così come il silenzio è un continuo, ininterrotto dialogo. [...] Si potrebbe forse dire che la solitudine è la forma eremitica dell'incontro. (Ivi, 28)

Solitudine e isolamento sono due condizioni ben distinte: solo nella solitudine si può raggiungere una connessione con il Tutto e con Dio. Il libro contiene passi pieni di poesia, momenti di silenzio, deserti e incontri. Zarri non ha mai desistito dalle lotte, non ha abbandonato l'impegno politico e civile. In fondo, un eremita non è un misantropo, non prova indifferenza nei confronti della biosfera circostante. L'eremita è colui/colei che ha scelto di abitare il silenzio e di ascoltarlo. In pagine di intensa bellezza la studiosa racconta l'immersione nella creaturalità dell'universo. Ama ogni pianta, ogni animale che abita il suo eremo. Costruisce una cosmogonia, un abecedario in cui ogni elemento vitale nutre la sua spiritualità. E molto di più ama il silenzio:

La solitudine e il silenzio sono certamente due dati qualificanti della vita monastica; e non so neanche se sia giusto elencarli come due termini diversi, quasi che fossero due realtà e non invece una stessa, unica disposizione a raccogliersi in sé per fare posto all'Altro. Il silenzio, senza la solitudine, non è nemmeno silenzioso; e la solitudine, senza silenzio, non è nemmeno solitaria. Ma la solitudine non è il non incontro. L'eremo, proprio perché luogo di solitudine, è anche luogo di incontri profondi; proprio perché luogo di silenzio è anche luogo di meditati discorsi (diremo meglio «parole», che hanno uno spessore più denso e silenzioso del discorso). Ma gli incontri profondi e le parole intense non si esprimono necessariamente in dialoghi sui grandi temi della vita o della morte o di Dio. (Ivi, 133)

L'esperienza dell'eremo interiore conduce all'incontro con Dio. Tale incontro viene raccontato toccando le corde dell'eros. La componente erotica non è presente solo nelle poetesse – Emily Dickinson, Rina Sara Virgillito, Margherita Guidacci o Cristina Campo – ma anche in teologhe, pensatrici e filosofe come Zarri, Zambrano e Lumini. Zarri dirà che la mistica significa saper attendere nel silenzio, saper aprire quando l'Altro busca, e cenare con lui, sfamarsi di lui:

non a torto i mistici sono accusati di sensualità; il torto è nostro se ne proviamo scandalo perché ciò che, a livello grossolano, è un prevalere disarmonico del somatismo sullo spirito che scompone l'uomo e ne distrugge l'equilibrio, a livello di alta contemplazione è invece l'armonico comporsi di tutti gli aspetti umani, in un equilibrio pieno e denso, limpido e appassionato, nella risposta docile e immediata della parte emotiva e corporea, pienamente partecipe e coinvolta nel trasporto d'amore. E allora Dio lo amiamo non soltanto col cuore, col cervello o con la fredda volontà: lo amiamo col corpo, con le mani, con la bocca, col ventre, con tutto il nostro essere intero. (Zarri 2013, 54)

La visitazione dell'altro è sempre un incontro d'amore che viene raccontato attraverso la parola, nonostante l'indicibilità dell'esperienza vissuta nella solitudine e nel silenzio. Queste autrici raccontano di sé parlando di un'assenza, traducono il linguaggio di Dio. Parola e silenzio sono i due poli in cui si ascrive l'esperienza mistica: la parola rivelata, si mostra e si nasconde al contempo.

L'eremo dunque non è soltanto un'entità reale ma anche e soprattutto una dimensione interiore, un altrove, un non-luogo in cui attendere la rivelazione dell'Altro. È la vocazione della soglia, restare in zona liminare, al margine, a confine tra l'indicibile e la parola, tra l'invisibile e il visibile, tra follia e ragione. La follia amorosa è una delle caratteristiche più peculiari della scrittura contemplativa, mistica e visionaria; scrittura che si costruisce su un vocabolario estatico:

«Il se rit du malheur des innocents.»
Silence de Dieu. Les bruits d'ici-bas
imitent ce silence. Ils ne veulent rien
dire.

C'est quand nous avons besoin
jusqu'au fond des entrailles d'un bruit qui
veuille dire quelque chose, quand nous
crions pour obtenir une réponse et qu'elle
ne nous est pas accordée, c'est là que nous
touchons le silence de Dieu. [...] il nous
faut de vrais mots. Nous crions pour en
avoir. Le cri nous déchire les entrailles.
Nous n'obtenons que le silence.

Après avoir passé par là, les uns
se mettent à se parler à eux-mêmes
comme les fous. Quoi qu'ils fassent
après cela, il ne faut avoir pour eux que
de la pitié. Les autres, peu nombreux,
donnent tout leur cœur au silence.
(Weil 1947, 202)

«Egli ride della infelicità degli innocenti.»
Silenzio di Dio. I rumori di quaggiù
imitano quel silenzio. Essi non significano
nulla.

Quando abbiamo bisogno fino in
fondo alle viscere di rumore che voglia
dire qualcosa; quando gridiamo per
ottenere una risposta ed essa non ci è
concessa; allora noi sperimentiamo il
silenzio di Dio. [...] abbiamo bisogno
di vere parole. Gridiamo per averne. Il
grido ci lacererà le viscere. E otteniamo
solo il silenzio.

Allora, dopo esser passati attraverso
questo silenzio, taluni si mettono a parlare
a se stessi come fanno i pazzi. Qualunque
cosa facciano in seguito, bisognerà averne
soltanto pietà. Gli altri, poco numerosi,
danno tutto il loro cuore al silenzio. (Trad.
it. di Fortini 2014 [1951], 203)

L'anima viene accolta dall'Amore. Un Amore che si accorge del dolore di un atto mancato, un Amore che risponde con un gesto dolcissimo, quello di prendere per mano e guardare negli occhi la sua creatura. L'Amore che sazia

l'incolmabile fame di colei che lo cerca e brama. Dare tutto il cuore al silenzio diviene l'unica via per conoscere questo Amore.

Filosofia, mistica e contemplazione non coincidono, tuttavia hanno o possono avere più punti di incontro. L'eremo è vissuto nell'interiorità ma anche è una vera e propria esperienza di vita tanto che nel Novecento e nella contemporaneità assistiamo al proliferare di scelte di vita eremitica. Un fenomeno recente vede nella metropoli il nuovo eremo. La città diviene luogo di silenzio e di raccoglimento, *templum* in cui vivere. Questo fenomeno si è intensificato a partire dagli anni Sessanta a oggi. A Firenze, per esempio, vi è una poetessa inglese, suor Julia Bolton Holloway, che abita nella casupola senza riscaldamento dentro le mura del cimitero inglese di Firenze, un luogo che pur trovandosi all'interno del caos del traffico cittadino, custodisce in sé un misterioso silenzio. Dopo un'esperienza conventuale, Julia Holloway ha provato un'altra strada, trasferendosi all'interno del Cimitero degli Inglesi dove vive sola. La solitudine ben si distingue dall'isolamento – come sottolinea più volte la teologa Zarrì – tant'è che i rapporti con il mondo esterno non sono del tutto recisi. La studiosa inglese ha messo a disposizione il suo sapere da ex professoressa universitaria per aiutare ragazzi in difficoltà con lo studio, ha promosso una campagna di accoglienza per gli emarginati come gli zingari, puliscono le tombe monumentali del cimitero, istruisce le donne sia sotto il profilo dell'alfabetizzazione sia con lavori manuali. Importante anche la sua attività di studiosa, i suoi lavori su Brunetto Latini e Dante. Organizza spesso nel silenzio del suo eremo delle letture dalla *Divina Commedia*. Sempre a Firenze troviamo Antonella Lumini, studiosa e scrittrice, laureata in filosofia, la quale lavora part-time presso la sezione manoscritti antichi della Biblioteca Nazionale. All'età di ventitré anni, subì un forte momento di crisi che la condusse a ritagliarsi dei momenti di solitudine presso montagne e deserti. Le sue peregrinazioni la portarono a visitare, in Toscana, l'eremo di Cerbaiolo, di fronte alla Verna, tappa del cammino francescano. Lì conobbe una donna, Chiara, eremita che vive fin dagli anni Settanta in quell'eremo distrutto durante la guerra e ricostruito da lei. Una maestra del silenzio. Nella studiosa iniziò a nascere un sentimento, un desiderio di solitudine, di far vuoto dentro se stessa:

Mi definivo non credente. Dopo una grave crisi, l'esperienza del vuoto mi precipitò sulla soglia di un taglio interiore e mi spinse verso il silenzio e la solitudine. Qualcosa mi chiamava. Il tuffo nel vuoto mi aveva fatto percepire uno sradicamento, uno strappo. Mi aveva ricollegata a quell'estremo dolore congelato nella memoria. Estremo dolore che travalica ogni dolore psicologico/esistenziale e diviene dolore assoluto. Luogo di confine in cui si tocca la mancanza di connessione con la vita. Questo dolore, quando viene allo scoperto, non dà più tregua. Lo sentivo martellare, era una spinta costante a cercare qualcosa. Una nostalgia lontanissima, remota, chiamava sempre più al silenzio, alla solitudine. (<<http://www.mistica.info/public/A.Lumini%20-%20Voce%20del%20silenzio%20e%20pustinia.pdf>>, 11/2016)

Un richiamo irrinunciabile, il silenzio; tornano di nuovo il vuoto e lo sradicamento, elementi fondamentali della vita contemplativa. La contemplazione è una pratica che fa parte della mistica, il termine deriva dal verbo latino *contemplari* composto da *cum* e *templum* e che dunque corrispondendo alla parola greca τέμενος indica uno spazio abbracciato dallo sguardo, e contemplare dunque è stare in questo spazio. Tante sono le figure di donne che potrebbero rappresentare la condizione di colei che contempla ma due sono fondamentali: la prima è Maria di Magdàla, ovvero Maria Maddalena, la penitente, che per prima vede vuoto il sepolcro del suo Dio, che non trova il corpo dell'amato. L'episodio è raccontato in maniera illuminante dall'Evangeliista Giovanni: Maria non torna indietro con gli altri discepoli, resta sulla soglia del sepolcro vuoto e piange. Una voce alle sue spalle le chiede il motivo nel suo piangere, lei si volta ma non riconosce il suo Signore. Lo farà, appunto quando lui la chiamerà per nome. In un episodio di struggente commozione e tenerezza, l'anima che piange l'assenza del corpo dell'Amato. La voce dell'amato nomina nuova la sua esistenza. E l'altra figura è Maria, sorella di Marta, che si siede in terra accanto a Lui, ai suoi piedi e lo ascolta mentre unge il suo capo e bagna con le lacrime i suoi piedi: è lei che incarna la prima contemplativa che non solo fa silenzio e ascolta rapita ma compie anche un gesto di amore. Antonella Lumini rifletterà a lungo sull'immagine della Maddalena, donna guarita dall'amore dell'Altro, che si ritirerà nel deserto per spiare i propri peccati; allo stesso modo Lumini sentirà di dover scavare un eremo di silenzio per purificarsi.

Attraverso il dolore si giunge al luogo privilegiato in cui manca la connessione con la vita. Il vuoto è un taglio doloroso, un'assoluta separazione, una frattura da tutto ciò che è vita. Ma questo dolore, questa lacerazione va attraversata e vissuta, ascoltando, secondo Antonella Lumini, la voce misteriosa che chiama al silenzio. Antonella Lumini dirà:

Sono una donna che a un certo punto della vita ha scoperto il silenzio. È stato un richiamo irresistibile. [...] il problema non è trovare una connotazione, bensì denudarsi, spogliarsi da ogni identificazione. Attraversare il vuoto. È tutta un'altra cosa. Desidero il nascondimento. Mi sento come un canale vuoto in cui scorre la luce, ma anche la tenebra. (Lumini 2016, 17)

Un testo fondamentale per il suo itinerario interiore fu *Pustinia: le comunità del deserto oggi* di Catherine de Hueck Doherty (Jaca Book, 1981). La *pustinia*, termine russo della tradizione ortodossa, indica il luogo in cui potersi isolare e raccogliere nel silenzio. E questo luogo di silenzio può essere perfino l'angolo di una casa. Antonella Lumini inizia così a concepire la sua abitazione, nel cuore della città di Firenze, come *pustinia*, come eremo. In un primo momento la studiosa si immerge in un contatto panico con la natura, cercando luoghi come boschi, montagne, deserti in cui tentare un legame

profondo con tutte le creature. E in questa dimensione creaturale inizia il suo percorso attraverso e dentro il silenzio in cui portare tutto:

Per quanto mi riguarda, cominciai a percepire un forte richiamo verso il silenzio. Lo cercavo nella natura. La sosta venne in modo del tutto spontaneo. Sostavo lungamente in luoghi nascosti e solitari. Sostavo ad ascoltare lo scorrere dell'acqua. La sosta consisteva in una profonda adesione che portava a una identificazione quasi mimetica con gli elementi della natura. Questo mi staccava da me stessa facendomi sentire di appartenere alla creazione come tutte le altre creature. Non ero più fuori, ero dentro, contenuta. L'essere dentro mi faceva sentire di attingere in pienezza alla vitalità creaturale riportando benessere alla creatura oppressa e bisognosa che abitava dentro di me. (Lumini 2008, 83)

Oggi Lumini ha creato la propria *pustinia*, il proprio angolo di silenzio: una piccola stanza nella sua casa dove, grazie alla lettura di alcuni passi della Bibbia, medita il mistero dell'amore. Questo non le impedisce di vivere nella città, di condurre incontri di percorso spirituale nella sua casa, di partecipare a convegni, di lavorare. Ma il silenzio è una necessità e un desiderio, "silenzio e solitudine predispongono al contatto con i mondi interiori, dilatano i confini" (Lumini 2016, 16). E dal silenzio nasce anche il bisogno della scrittura. Marco Vannini nel suo libro *Lessico mistico. Le parole della saggezza* (2013) osserva che:

[...] non v'è dubbio, infatti, che il silenzio sia condizione prima del raccoglimento, della ricerca dell'interiorità [...] condizione per qualcosa che, nell'ambito religioso, è l'ascolto di Dio. Egli parla infatti non solo nella parola parlata una volta e trasmessa nella Scrittura, ma anche e soprattutto nel silenzio, dove colloquia direttamente con l'anima [...] nel silenzio Dio proferisce la Parola, al singolare, ovvero se stesso in quanto appunto *Verbum, Logo*. (Vannini 2013, 188)

Nell'eremo interiore accade la rivelazione, l'incarnazione del *λόγος*:

Si crea un intreccio strettissimo fra rivelazione e incarnazione [...] Puro amore, pura intelligenza, parola viva che esce dal mistero divino, si manifesta. È l'atto creativo stesso, pura luce in espansione. Più penetra, più trova capienza, più trasforma l'umanità. Il piano fisico e psichico non possono essere lasciati fuori. La rivelazione è una conoscenza che chiede incarnazione. Risveglia la memoria dell'unità tra vita umana e vita divina. (Lumini 2008, 88)

Anche in Antonella Lumini ritroviamo il bisogno di farsi piccoli per aderire alla meraviglia e soprattutto a farsi vuoti o capaci che poi significa essere capienti. Meravigliarsi, stupirsi e lasciare l'anima a contemplare il *miraculum* ovvero lo stupore, il miracolo. Entrando nel silenzio, accettando una solitudine abitata poi, come scriveva Emily Dickinson, da una moltitudine, si può capire cosa sia la morte mistica. Svuotarsi di sé ma soprattutto sradicarsi, esiliarsi, avere coscienza di essere fuori e separati da Dio. Conoscere la sua Assenza.

Fare esperienza eremitica o costruire un eremo interiore è dunque accettare la condizione liminare della soglia, lasciarsi abitare, essere aperti alla contemplazione e alla rivelazione, consapevoli dell'esistenza di un vuoto attraverso il quale scorre la luce. Per diventare così – come racconta Lumini – una “custode del silenzio” (2016, 17).

Riferimenti bibliografici

- Hueck Doherty Catherine de (1975), *Poustinia. Christian Spirituality of the East for Western Man*, Notre Dame (Indiana), Ave Maria Press. Trad. it. di Mimmi Cassola (1978), *Pustinia: le comunità del deserto oggi*, Milano, Jaca Book.
- Lumini Antonella (2005), “Voce del silenzio e pustinia”, *Appunti di Viaggio. Note di ricerca spirituale* 79, 6-11, <<http://www.mistica.info/public/A.Lumini%20-%20Voce%20del%20silenzio%20e%20pustinia.pdf>> (11/2016).
- (2008), *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- (2013), *Dio è madre. L'altra faccia dell'amore*, Roma, Intento.
- (2016), *La custode del silenzio. «Io, Antonella, eremita di città»*, Torino, Einaudi.
- Vannini Marco (1996), *Mistica e filosofia*, prefazione di Massimo Cacciari, Casale Monferrato, Piemme.
- (2013), *Lessico mistico. Le parole della saggezza*, Firenze, Le Lettere.
- Weil Simone (1947), *La pesanteur et la grace*, avec une introduction par Gustave Thibon, Paris, Plon. Trad. it. di Franco Fortini (2014 [1951]), *L'ombra e la grazia* (testo francese a fronte), introduzione di Georges Hourdin, Milano, Bompiani.
- Zambrano María (2012 [1967]), *La tumba de Antigona: y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Edición de Virginia Trueba, Cátedra Letras Hispánicas. Trad. it. di Carlo Ferrucci (2014 [2001]), *La tomba di Antigone*, Milano, SE.
- (2011 [1977]), *Claros del bosque*, Madrid, edición de Mercedes Gómez Blesa, Cátedra Letras Hispánicas. Trad. it. di Carlo Ferrucci (2004 [1991]), *Chiari del bosco*, Milano, Bruno Mondadori.
- (2004 [1986]), *De la Aurora*, Barcelona, Tabla Rasa Libros y Ediciones. Trad. it. di Elena Laurenzi, *Dell'aurora* (2006 [2000]), Genova-Milano, Marietti.
- (1990) *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela. Trad. it. di Carlo Ferrucci, *I beati* (1992), Milano, Feltrinelli.
- (1995), *Las palabras del regreso*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Salamanca, Amarú. Trad. it. e cura di Elena Laurenzi (2003), *Le parole del ritorno*, introduzione di Mercedes Gómez Blesa, Troina, Città Aperta.
- Zarri Adriana (2013 [1978]), *Nostro Signore del deserto. Meditazioni sulla preghiera*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.
- (2011), *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita*, Torino, Einaudi.

La migrazione urbana in *Sevgili Arsız Ölüm* di Latife Tekin: luoghi, forme e strategie narrative di un “esilio domestico”

Tina Maraucci

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

Abstract

This article investigates the topic of urban migration in the works of Latife Tekin, one of the most original Turkish novelist in the 1980s. I will consider in particular her first novel *Sevgili Arsız Olum* (1983; *Dear Shameless Death*, 2001) focusing on two interrelated notions: language and the city. The main aim is to highlight how Tekin depicts the city, where peasants from Anatolia migrated, as a locus of displacement and alienation from national physical and cultural space. In doing so she uses the phenomenon of internal migration as a key to critically re-interpret cultural patterns of Turkish unaccomplished modernization and nation-building projects. I will also take into account the notion of language as a central one in Tekin's poetics, leading the writer to develop new forms and strategies to represent both migration and urban space.

Keywords: *city, language, nation, Turkish internal migration, Turkish migration literature*

La stesura del presente contributo mi è subito apparsa come una proficua opportunità: approfondire il tema della migrazione interna nella narrativa di Latife Tekin, voce tra le più rappresentative del panorama letterario turco contemporaneo¹. L'argomento, di per sé assai significativo, fornisce infatti

¹ Nata nel 1957 a Karacefenk, villaggio nella provincia centroanatolica di Kayseri, Latife Tekin si trasferisce nel 1966 a Istanbul al seguito della famiglia. Diplomatasi nel 1974, sceglie di non proseguire gli studi e abbraccia la militanza politica nell'allora clandestino Partito Comunista Turco (Türkiye Komünist Partisi) per poi divenire dirigente della branca giovanile dell'Unione delle Donne Progressiste (İlerici Kadınlar Birliği). Tra le sue opere *Gece Dersleri* (1986; Lezioni notturne), *Aşk İşaretleri* (1995; Segnali d'amore), *Ormanda Ölüm Yokmuş* (2001; Nella foresta non c'è la morte) e *Unutma Bahçesi* (2004; Il giardino dell'oblio). Attualmente vive e lavora nella

nuovi e stimolanti spunti di riflessione soprattutto se indagato alla luce di una questione che, benché estremamente interessante, risulta al momento ancora troppo poco indagata: la rappresentazione dello spazio urbano di Istanbul nella narrativa turca post 1980.

L'occasione di prendere in considerazione questo tema mi è stata data dalla lezione dottorale tenuta presso l'Università degli Studi di Firenze da Ayşe Saraçgil e intitolata "Schemi culturali e linguistici della letteratura di migrazione interna turca" (12 maggio 2015). Tra i numerosi spunti di riflessione proposti in tale occasione, la docente avanzava una nuova prospettiva di approccio critico alla letteratura di migrazione interna turca, in particolare tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento, basata su un'inedita interpretazione del fenomeno migratorio urbano. Il caso turco di quegli anni si presenta in effetti come un esempio assai singolare in cui la migrazione urbana può dirsi in un certo senso assimilabile a una migrazione esterna, perché quasi al pari di quest'ultima comporta per il migrante forti problemi di identità, integrazione e persino lingua. Seguendo un'impostazione divenuta consuetudinaria e in linea con gli studi sociologici, la critica letteraria turca interpreta le dinamiche di relazione campagna-città, così come rappresentate nelle opere incentrate sul tema della migrazione, all'interno di cornici analitiche e interpretative fondate sulle coppie dicotomiche urbanità/ruralità, alta cultura/bassa cultura, modernità/tradizione. L'aspetto innovativo e interessante dell'approccio critico proposto da Saraçgil consiste nella legittimità data ad una lettura che consideri tali dinamiche come il risultato dell'incontro/scontro tra due universi umani e culturali profondamente differenti o in altri termini tra due "nazioni" diverse. La narrativa di Latife Tekin, senza dubbio tra le più significative del genere, si rivela particolarmente indicata ad una tale lettura. Importante testimonianza del processo migratorio urbano, la sua trilogia *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; *Cara spudorata morte*, 1988), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984; *Fiabe dalla collina dei rifiuti*, 1995) e *Buzdan Kılıçlar* (1989; *Le spade di ghiaccio*²) propone un'attenta disamina critica dei processi di modernizzazione ed edificazione nazionale kemalista denunciandone in maniera acuta limiti, ambiguità e contraddizioni. Gran parte della peculiarità di quest'autrice risiede tuttavia nella capacità di elaborare, proprio in risposta alla condizione di marginalità e subordinazione esperita dai migranti, una scrittura estremamente originale e dirompente rispetto ai canoni estetici e culturali propri della letteratura turca moderna.

cittadina di Gümüşlük, in provincia di Bodrum, dove collabora con l'Accademia di Gümüşlük (Gümüşlük Akademisi) un centro che si occupa di arte, letteratura, cultura, ecologia e ricerca scientifica (Sönmez 2012, 301-310).

² Laddove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

L'obiettivo che mi pongo in questa sede è portare avanti la riflessione avviata durante la suddetta lezione cercando, laddove possibile, di metterla in relazione con la rappresentazione di Istanbul offerta da Tekin. Svilupperò pertanto la mia analisi intorno a due concetti chiave tra loro interrelati, la lingua e la città, concentrandomi sul primo romanzo della scrittrice, *Sevgili Arsız Ölüm*. Nello specifico vorrei esaminare in che modo la rappresentazione dello spazio urbano rifletta l'esperienza della migrazione quale sorta di "esilio domestico". Cercherò dunque di porre in luce come Tekin si adopera per rendere la città, meta dell'emigrazione, un luogo di alienazione, di esclusione non solo fisica ma soprattutto culturale dallo spazio della nazione e, al tempo stesso, per fare del fenomeno migratorio la cifra per una reinterpretazione critica dei modelli culturali della moderna e incompiuta epopea nazionale turca. Parallelamente mi concentrerò sul concetto di lingua, di cruciale importanza nel processo di costruzione della nazione, come fulcro dell'elaborazione poetica della scrittrice grazie al quale costruire forme narrative e strategie di rappresentazione innovative del processo migratorio e della città.

1. Migrazione urbana e letteratura: un rapido excursus

L'impatto della migrazione interna sull'evoluzione storica e socioculturale della Turchia è certamente significativo sotto diversi punti di vista. Iniziato in sordina al termine del secondo conflitto mondiale per raggiungere dimensioni considerevoli durante gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, l'esodo verso i grandi centri urbani – Ankara, Izmir, Bursa, Adana ma soprattutto Istanbul – nella misura in cui trasformava radicalmente il rapporto demografico tra campagna-città, metteva in discussione in maniera sempre più profonda i modelli identitari imposti dal kemalismo tra gli anni Venti e Trenta e i canoni allora costruiti della cultura nazionale. Negli anni Ottanta, quando Latife Tekin esordiva sulla scena letteraria, la portata del fenomeno era tale da rendere ormai obsoleta una consolidata quanto dicotomica visione sociale in cui il segmento urbano, depositario privilegiato della moderna cultura nazionale, restava distante da quello rurale che risultava ancora fortemente legato alla religione. Per effetto dei continui flussi migratori questi due mondi, per molti versi profondamente estranei l'uno all'altro, venivano a convivere trasformando la città in uno spazio condiviso e dunque un terreno di incontro e di scontro (Saraçgil 2001, 290-291).

Secondo un modo di dire ancora molto diffuso negli anni Cinquanta e Sessanta tra i villaggi dell'Anatolia, letteralmente "la terra e le pietre di Istanbul sono d'oro" ("İstanbul'un taşı toprağı altın"), tanto alte e insieme illusorie erano le aspettative di quanti intravedevano nella città sicure opportunità di guadagno, un netto miglioramento del tenore di vita e concrete possibilità di ascesa sociale. Per quanto legittime e in parte incentivate da una retorica populista che voleva le masse rurali partecipi del processo di modernizzazione del paese,

le aspirazioni e i sogni di ricchezza dei contadini anatolici dovevano scontrarsi, una volta lasciate le campagne, con l'aspra realtà del contesto urbano fatta di disoccupazione e indigenza, di condizioni di vita durissime, di umiliazioni e subaltermità. La città permetteva ai migranti di sperimentare, seppur marginalmente la modernità ma al tempo stesso li rendeva consapevoli di quanto i loro stili di vita, costumi, linguaggio, credenze, valori, modelli identitari e comportamentali, saldamente ancorati alla tradizione, rappresentassero tanto per le élite quanto per il ceto medio urbano qualcosa di profondamente alieno.

Il romanzo turco non ha dovuto naturalmente attendere a lungo perché i temi del confronto città-campagna, della migrazione interna e delle problematiche ad essa connesse approdassero in letteratura. Già a partire dagli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta celebri e autorevoli nomi come Yaşar Kemal (1923-2015), Orhan Kemal (1914-1970), e Kemal Tahir (1910-1973), insieme al filone narrativo della cosiddetta "letteratura del villaggio" ("köy edebiyatı")³, trattavano del profondo divario non solo economico ma soprattutto culturale e morale tra zone urbane e rurali facendone l'argomento centrale per una prima lettura critica della modernizzazione kemalista⁴. Nel raccontare con un approccio realista le condizioni di emarginazione, miseria e sfruttamento delle masse contadine questi autori, per la maggior parte anch'essi di estrazione rurale, sceglievano spesso di fare ricorso alla tradizione popolare e al folklore recuperando gli schemi narrativi, linguistici e stilistici della letteratura orale. Le loro opere ponevano così in luce i limiti di un progetto di edificazione nazionale che si rivelava da più punti di vista essenzialmente esclusivo rispetto alla maggioranza della popolazione la quale restava, malgrado gli sforzi compiuti dal ceto politico e intellettuale, per lo più estranea ai modelli e ai valori che venivano a costruire la cultura nazionale. D'altro canto il recupero a livello formale e stilistico della tradizione prosastica orale riconosceva una certa legittimità, quanto meno sul piano letterario, a quella variegata ruralità espressione delle diverse soggettività di cui era composto il tessuto sociale e che il discorso nazionalista aveva volutamente ommesso o emarginato (Saraçgil 2001, 245-258).

Pur collocandosi in linea con questi importanti riferimenti, la narrativa di Latife Tekin non manca tuttavia di distinguersi per il suo carattere originale e innovativo. Come pone in evidenza lo studioso Murat Belge il punto di forza

³ I termini "letteratura del villaggio" o "romanzo del villaggio" ("köy romanı"), vengono usati convenzionalmente per identificare il filone narrativo di ambientazione anatolica che ha segnato la scena letteraria turca per tutto il ventennio 1950-1970. La critica individua l'inizio della "letteratura del villaggio" nel 1950 con la pubblicazione del romanzo *Bizim Köy* (Il nostro villaggio) di Mahmut Makal (n. 1930) (Moran, vol. II, 1994, 15-192).

⁴ Va segnalata accanto alla letteratura di migrazione interna l'altrettanto importante filone centrato invece sul processo migratorio turco verso i paesi europei, in particolare la Germania, con l'emergere a partire dagli anni Novanta del secolo scorso di un'interessante produzione narrativa in lingua tedesca (Nocera 2006, 49-67).

della scrittrice, ciò che conferisce specificità alla sua poetica e le permette di distinguersi dalle precedenti produzioni letterarie centrate sui medesimi temi, risiede nel dato autobiografico, nel suo essere in un certo senso “figlia” del processo migratorio (1998, 240-241). Avendo vissuto in prima persona l’esperienza della migrazione a Istanbul durante gli anni Sessanta, la scrittrice non solo gode di una prospettiva interna al mondo dei migranti ma può fare del proprio vissuto personale lo spunto per elaborare una visione condivisa o, per dirla con le parole della studiosa Sibel Irzık, “a narrative of collectivity” (2007, 157-163). Quest’aspetto in particolare sarà centrale per la scrittura di *Berci Kristin Çöp Masalları* e *Buzdan Kılıçlar*. D’altro canto, essendosi formata prevalentemente in un contesto urbano e beneficiando del mutato contesto socioculturale che la migrazione stessa veniva a creare negli anni Ottanta, Tekin sceglie e adotta le strategie narrative più consone a raccontare il fenomeno migratorio e i suoi luoghi dal punto di vista, nel linguaggio e nelle forme proprie di coloro che ne sono protagonisti. Tra i tre volumi della trilogia sulla migrazione interna ho scelto di privilegiare *Sevgili Arsız Ölüm* proprio perché è in questo primo romanzo in particolare che l’autrice racconta come la vocazione di diventare scrittrice sia scaturita dalla necessità di definire una “propria lingua” e identità letteraria, mediando tra la propria duplice appartenenza urbana e rurale. Il risultato è una narrazione diretta e spontanea della migrazione interna a cui la scrittrice guarda come metafora sì di una mancata modernizzazione, ma anche come processo dinamico e creativo, capace di influenzare in maniera profonda le dinamiche sociali e di produzione culturale. Nell’intento di dar voce a coloro che ne sono emarginati o esclusi, Tekin propone una propria singolare rilettura critica della narrativa nazionale e dei suoi paradigmi, guadagnando una diversa prospettiva sullo spazio urbano, che di tale narrativa costituisce da sempre lo scenario privilegiato.

2. *Un’odierna Babele: la città resa un luogo di “esilio domestico” dalla lingua*

Con *Sevgili Arsız Ölüm*, Latife Tekin sceglie di trattare il tema della migrazione urbana in una veste fortemente autobiografica. Il romanzo narra infatti le vicende della piccola Dirmit costretta ad abbandonare il villaggio natio nell’entroterra anatolico per trasferirsi in città al seguito della famiglia. Per ammissione stessa della scrittrice l’opera è stata concepita e scritta come reazione alla sensazione di sradicamento, all’emarginazione e alle aspre condizioni di vita a cui il contesto urbano ha sottoposto tanto l’autrice quanto la sua giovane protagonista. La volontà di recuperare il legame con le proprie radici e insieme di restituire, attraverso la sua scrittura, dignità e uno spazio dedicato di espressione al popolo di questa “seconda nazione” alla quale sente di appartenere, sembrano essere sin dall’esordio letterario le due principali motivazioni che muovono la penna di Tekin. Così si legge nell’introduzione all’edizione originale del romanzo:

1957 yılında Kayseri'nin Bünyan kasabasına bağlı Karacefenk köyünde doğdum. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladım. Okul, evimizin erkek odasıydı. Sedirlerin altında cinlerle oynasırken okumayı, yazmayı öğrendim. Karacefenk sedirlerin altında cinler ve periler yaşardı. Çocukluğum onların arasına geçti. Gizlice onların derneğine girdim. Evlerini gezdim. Dügünlerine gittim. Dillerini, gündüz ve gece oyunlarını öğrendim. [...] 1966 yılında İstanbul'a geldim. Çocukluğum keskin bir acıyla ikiye bölündü sanki. Gerçekleşmeyen düşler, aralarında doğup büyüdüğüm insanları paramparça etti. Babam hızla işçileşti ve giderek işsiz kaldı. İki abim ve kardeşim inşaatlarda işe girdi. Yedi kardeşin arasından titrek bir gölge gibi sıyrılıp liseyi bitirdim. Korku ve yalnızlığın içinden okula gitmenin bedelini ödedim. İnanılmaz savrulmalar, inkâr ve baskının bin çeşidi. Kente ayak uydurabilmek için boğuşup durdum. Her yanım yara bere içinde kaldı. Boğuşurken birlikte doğup büyüdüğüm insanlardan ayrı düştüm. Ama kendi öz değerlerimi, dilimi ve o insanların durulmaz bir coşkuyla bana taşıdıkları sevgiyi koruyabilmek için direndim. Elinizdeki roman bu direnişim için aralarında büyüdüğüm insanların bana armağanıdır. (Tekin 2014, 3)

Sono nata nel 1957 nel villaggio di Karacefenk, nel distretto di Bünyan in provincia di Kayseri. Non appena ho imparato a camminare sono andata a scuola. La scuola era a casa nostra, nella parte riservata agli uomini. Ho imparato a leggere e a scrivere giocando con i *jinn* sotto i divani. A Karacefenk sotto i sedili dei divani vivevano i *jinn* e le fate. Ho trascorso la mia infanzia in mezzo a loro, entrando segretamente a far parte della loro comunità. Ho visitato le loro case, preso parte alle loro cerimonie, imparato le loro lingue e i loro giochi diurni e notturni. [...] Nel 1966 sono arrivata a Istanbul. La mia infanzia è stata come tagliata in due da un dolore lacerante. Sogni infranti hanno fatto a pezzi le persone in mezzo alle quali sono nata e cresciuta. Mio padre è diventato ben presto un operaio e in seguito è rimasto senza lavoro. Tre dei miei fratelli sono diventati carpentieri. Sono sgusciata via lontano dai miei sette fratelli e sorelle come un'ombra tremante e ho terminato il liceo. La paura e la solitudine sono state il prezzo che ho pagato per l'essere andata a scuola, insieme a offese inimmaginabili, a mille diversi dinieghi e pressioni. Ho lottato strenuamente per sopravvivere in città e ho sofferto moltissimo. Mentre lottavo mi allontanavo da coloro che mi avevano visto nascere e crescere. Ma ho resistito per salvaguardare i miei valori, la mia lingua e l'affetto che queste persone mi hanno trasmesso con irrefrenabile ardore. Il romanzo che avete tra le mani è quanto costoro mi hanno donato come ricompensa per la mia resistenza.

Sorprende ad una prima lettura la devozione che la scrittrice mostra di avere nei confronti della sua comunità di origine ma soprattutto il modo con cui afferma di aver lottato per preservarne i valori e la lingua una volta trasferita nel contesto urbano, quasi si fosse recata in un paese straniero. Comincia così a delinarsi quella dimensione di "esilio domestico" che rende la migrazione interna turca un caso così singolare e che emerge ancor più nitidamente dalla lettura dei romanzi di Tekin se si utilizza come lente d'indagine la riflessione sulla lingua intrecciata alla rappresentazione della città.

Sia Hülya Adak che Jale Parla hanno posto in evidenza come nel contesto letterario turco la critica verso i modelli e i valori della cultura nazionale spesso passi attraverso la messa in discussione e il rifiuto del canone linguistico (Adak 2008, 20-26; Parla 2008, 27-40). La rottura più o meno radicale degli schemi stilistici e linguistici diventa, in altri termini, il mezzo per esprimere dissenso o comunque per dare voce a una condizione di marginalità, vissuta in termini letterari e intellettuali, rispetto ai dettami della cultura dominante. Le origini di tale fenomeno vanno rintracciate nella forte funzione simbolica che il discorso nazionalista attribuisce al turco moderno, prodotto dell'intensa opera di ingegneria linguistica realizzata dalle *élite* kemaliste all'indomani della fondazione della Repubblica (1923), allo scopo di creare una lingua che nella sua autenticità e incorrotta purezza fosse strumento per generare e insieme diffondere la presunta omogeneità culturale della nazione. Definita dallo studioso Geoffrey Lewis "a catastrophic success", per sottolinearne la natura coercitiva e il forte impatto avuto sulla società nel suo insieme, la riforma linguistica turca è riuscita solo in parte nel suo originario intento di uniformare al paradigma nazionale il vasto territorio anatolico, di per sé composito e assai eterogeneo in termini sia etnici che culturali⁵. In generale nelle zone rurali e in particolar modo in quelle più periferiche, l'uso delle varianti vernacolari locali continua ad essere pressoché la norma. Inizialmente percepito come alieno dalla maggioranza della popolazione proprio in ragione della sua natura costruita, frutto delle necessità politiche dell'ideologia kemalista, il turco viene a caricarsi di nuovi e ulteriori significati nel corso della sua evoluzione storica. Identificato come lingua propria delle *élites* urbane modernizzate e dunque come strumento di potere ed esclusione culturale e morale delle campagne, arriva così a incarnare a seconda dei diversi punti di vista l'autoritarismo di stato, il controllo censorio, la limitazione delle libertà di espressione e soprattutto l'alienazione della periferia dal centro.

Bisogna tenere in mente in particolare quest'ultima accezione per comprendere i motivi che spingono Latife Tekin ad accantonare forme e canoni linguistici della moderna cultura letteraria, per rifarsi alla lingua della ruralità con i

⁵ Alla riforma dell'alfabeto (1928), che introdusse l'uso dei caratteri latini in luogo di quelli arabo-persiani, seguì la fondazione della Associazione di Linguistica turca (Türk Dil Kurumu, 1932) il cui scopo principale era portare avanti un vasto programma di epurazione del turco dai numerosi prestiti arabi e persiani di cui si componeva il lessico ottomano. I lavori dell'associazione portarono alla formulazione della cosiddetta "Teoria della Lingua Sole" ("Güneş Dil Teorisi") secondo cui, per effetto delle migrazioni che sin dall'antichità avevano portato le tribù turche nomadi ai quattro angoli del mondo, tutte le lingue si sarebbero venute a formare a partire da un comune ceppo turco originario. La principale conseguenza della riforma linguistica nel suo insieme fu quella di rendere il patrimonio storiografico e letterario ottomano di fatto inaccessibile alle future generazioni, privando così la nazione tutta della sua memoria storica e culturale (Lewis 1999, 57-74).

suoi modi di dire, le inflessioni locali, le strutture, formule, espressioni idiomatiche proprie della tradizione popolare e ricorrere così alle strutture, al ritmo e allo stile della narrativa orale. Si tratta di un'operazione estetica connotata altresì di un forte significato affettivo e simbolico perché ha la valenza di un ritorno alle origini e dunque prevede un difficile lavoro di recupero della memoria sia individuale che collettiva. A tal proposito vale la pena citare il seguente passaggio in cui Tekin racconta le fasi iniziali della scrittura di *Sevgili Arsız Ölüm*:

Sezgisel bir karar almıştım yazmaya başlarken. Evimin diliyle yazacaktım. [...] Geçmişte evimin diliyle kent dilli arasında bölünmemin bana yaşattığı mutsuzluğun anısı pek öyle silinecek gibi görünmüyordu. Konuşmaya konuşmaya, artık evimin dilini unuttuğum o sıralar. [...] Tabii ki yıllar sonra, geri dönüp o dili eskiden olduğu gibi, aynı masumiyetle yeniden mırıldanabilmem olanaksız. Bu kez, kendimi evimin diline misafirlige gitmişim gibi hissettim. Dil beni, ben de dili seyretmeye başladık. Bir oyun gibi... [...] Dil bana göründü, dili gördüm ben. Dil bana nasıl işlediğini hiç acı çekirmeden gösterdi, sanki ona gitmemin ödülü gibi kendini gözlerimin önüne serdi. Âdeta, boşlukta oluşan gölgeler gibi sevinçle uçuşup zihnimde dönmeye başladı evimin dili. (Tekin in Pelin 2009, 38)

Quando cominciai a scrivere presi una decisione istintiva. Avrei usato la lingua di casa mia. [...] In passato il ricordo dell'infelicità che il mio essere divisa tra la lingua della città e la lingua di casa mi aveva procurato non mi sembrava una cosa tanto cancellabile. All'epoca avevo ormai dimenticato la lingua di casa a furia di non parlarla. [...] Di certo era impossibile che dopo anni io tornassi indietro e riuscissi a mormorare nuovamente quella lingua come in passato, con la stessa innocenza. Questa volta mi sentii come se stessi facendo visita alla lingua di casa mia. Io e la lingua cominciammo a osservarci. Come in un gioco... [...] La lingua mi apparve e io la vidi. Mi mostrò come funzionava senza farmi soffrire, come se mostrarsi ai miei occhi fosse il premio per essere andata a trovarla. La lingua di casa mia cominciò a svolazzare gioiosa e a vorticarmi in mente come ombre che prendono forma nel vuoto.

È certamente assai suggestiva questa descrizione del processo creativo quale risultato del graduale ricongiungimento con una apparentemente perduta lingua madre. Allo stesso modo colpisce l'impiego da parte della scrittrice di espressioni come la "lingua di casa mia" ("evimin dili") in netta contrapposizione con la "lingua della città" ("kent dili") come se parlasse non di due varianti linguistiche bensì di due idiomi distinti appartenenti a due paesi e popoli completamente differenti.

Il divario linguistico e culturale che separa queste due "nazioni", rendendole apparentemente impermeabili l'una all'altra perché incapaci di stabilire una qualunque relazione, trova ulteriore riscontro nelle modalità con cui

Tekin procede alla rappresentazione dello spazio urbano. Alla pubblicazione di *Sevgili Arsız Ölüm* seguì un acceso dibattito tra gli ambienti della critica scissa in due tra estimatori e quanti invece arrivavano a metterne in dubbio l'effettivo valore estetico e artistico. L'opera, distante dalla tradizione realista che domina il romanzo turco sin dalla sua genesi tardo ottocentesca, appariva infatti troppo elementare nel suo impianto strutturale, a tratti quasi ingenua e in ogni caso mancante di elementi ritenuti indispensabili in un'opera letteraria degna di essere definita tale quali un luogo e un tempo specifici, una trama robusta, un intreccio che si sviluppi seguendo una chiara logica causale e una caratterizzazione che conferisca un minimo di profondità psicologica ai personaggi. Un aspetto particolarmente interessante è l'assenza di scenario, o meglio di descrizioni sufficientemente dettagliate, che consentano di cogliere il contesto in cui è ambientata la storia. In altre parole in *Sevgili Arsız Ölüm*, fatta eccezione per qualche passaggio in cui si racconta vagamente della vita di strada e di qualche parco, la rappresentazione dello spazio urbano è decisamente indefinita se non del tutto assente e questo in evidente contrasto con la resa del villaggio da cui provengono Dirmit e la sua famiglia che è invece più particolareggiata e dotata di maggiore concretezza. Non è dato neppure il nome della città in cui i protagonisti sono immigrati ed è soltanto in ragione della forte impronta autobiografica dell'opera e di alcuni indizi, come l'arrivo via mare a bordo di un traghetto, che il lettore può supporre si tratti di Istanbul.

Per lo storico della letteratura turca Berna Moran si tratta di un adeguamento alla tradizione allegorica propria dell'epica e della favolistica orale che, nel caso del romanzo di Tekin, ha la funzione di dare priorità al vero oggetto della narrazione, ossia lo scontro ideologico che vede Dirmit, l'unica dei fratelli a ricevere un'istruzione grazie alla quale riesce ad adattarsi al contesto urbano, opporsi all'ambiente chiuso, limitante e oppressivo della famiglia, dominato dalla tradizione e dalla superstizione, in un difficile e contrastato processo di emancipazione e individualizzazione (Moran 1994, vol. III, 75-91). La mia ipotesi di lettura interpreta invece questa mancata rappresentazione come finalizzata a porre in rilievo la difficoltà del mondo rurale di entrare in contatto, di stabilire una forma di comunicazione con quello urbano, nei confronti del quale resta sostanzialmente estraneo. La città si presenta a Dirmit e alla sua famiglia come un testo scritto in una lingua di cui non conoscono il significato e che di conseguenza non riescono a interpretare e a comprendere. Più che uno spazio fisico Tekin la restituisce al lettore come spazio semiotico carico di simboli, segni e messaggi completamente privi di senso agli occhi dei migranti. Significativo da questo punto di vista è un episodio che segna l'arrivo in città della famiglia:

Huvat kızının, ta şehre geldiği gün, vapurdan çıkar çıkamaz koskoca bir tabelanın üstünde okuyup, okuduğunu unutmuyup ne demek diye tutturmasını, onun ilerde büyük bir adam olacağına yordu. Ama etrafında ayağı yaralı it gibi dolağan kızını, ‘Ne bileyim ben kız,’ deyip başından kovdu. Dirmit evin içinde kime sorduysa, bir cevap alamadı. Ne kadar vazgeçmeye, okuduğu sözcükleri unutmaya çalıştıysa unutamadı. [...] Babası da, abileri de vapurdan çıkar çıkamaz iki adam boyunda tabelafılan olmadığını söylediler. ‘Senin gözüne görünmüş’ diyerek Dirmit yüzüne yüzüne güldüler. Kızı deli divaneye çevirdiler. (Tekin 2014, 76)

Secondo Huvat il fatto che la figlia chiedesse continuamente il significato della frase che aveva letto, scendendo dal battello, su un’insegna enorme il giorno in cui era giunta in città come pure il fatto che non se la fosse dimenticata era un presagio che sarebbe diventata un personaggio importante. Tuttavia cacciò via la figlia che gli girava intorno come un cane con la zampa ferita dicendole: “Ma che ne so io!”. Dirmit non ottenne alcuna risposta da quelli di casa. Per quanto avesse tentato di desistere e dimenticare le parole che aveva letto, non ci riuscì. [...] Sia il padre che i fratelli dissero che non era vero che all’uscita del battello c’era un’insegna alta quanto due uomini. Risero in faccia a Dirmit dicendole: “È apparsa ai tuoi occhi.” Fecero impazzire la ragazza. (Trad. it. di Dussi, Marazzi 1988, 72)

L'impossibilità di entrare in comunicazione con lo spazio urbano si riflette nell'assenza di qualsiasi relazione, soprattutto estetica con la città, a cui fa da contraltare una natura antropomorfizzata: la piccola Dirmit si reca al parco non per giocare come gli altri bambini ma per “cercare le erbe che conosceva” (trad. it. di Dussi, Marazzi 1988, 73; “bildiği otları aramaya”, Tekin 2014, 77) e per parlare con il trifoglio, suo unico amico e confidente. Anche la luna, le stelle, la neve e il mare sono tra gli interlocutori privilegiati della ragazza.

Sprovvisi degli strumenti e del sapere necessari gli ex contadini non sanno come orientarsi nell'ambiente urbano e fronteggiare le sfide della modernità a cui sono esposti, vedendo crollare le loro certezze e la loro visione del mondo. Minati nel profondo delle loro identità, percepiscono la città come uno spazio pericoloso e ostile, un'odierna e labirintica Babele nella quale è quasi inevitabile perdersi. Il rifugio e la chiusura nel rassicurante alveo della tradizione è spesso l'unica risorsa a disposizione, come per il padre Huvat che, non riuscendo a soddisfare la domanda di impiego offerta dalla città, si ritrova suo malgrado disoccupato. Incapace di provvedere al sostentamento familiare l'uomo vede svanire la propria autorità sulla moglie e i figli ed entra in una profonda crisi identitaria che lo porta a cercare conforto nella religione (Saraçgil 2001, 297-302).

Anche Dirmit si sforza per restare aggrappata al passato e alle memorie della sua infanzia felice trascorsa tra i campi, per quanto il tempo affievolisca ogni giorno di più i suoi ricordi e la penetrazione della cultura urbana la estranei sempre più da quel mondo.

Bir zaman aklını ayıla, yıldızla bozdu. Ayı yıldızı bırakıp geçmişe daldı. Kulağına tulumba gıcirtıları, gül yapraklarının hırşintıları çalındı. Gözüne cinler, peri kızları göründü. Bir an, 'Köyde kalsaydım!' diye düşündü. Aklına Bayraktar'ı, öğretmenlerini, Ömer'i, cam pencere takıp mabar yapan Mimar Memet'i, Elmas Gelin'i getirdi. Hepsi bir sicaklık olup içine yayıldı. İçinin karanlığında kaybolup gitti. Dirmit bağıra çağıra yaşadığı, tüm evlerin ahırlarını, damlarını, bahçelerindeki gül fidanlarının sayısını bildiği köyün, şimdi kalkıp gitse yolunu şaşıracağını düşünüp kederlendi. (Tekin 2014, 214)

Per un certo periodo si fissò con la luna e le stelle. Poi le lasciò da parte e s'immerse nel passato. Le risuonarono nelle orecchie i cigolii della pompa, i fruscii delle foglie di rosa. Le comparvero davanti i *cin* e le giovani *peri*. Per un attimo pensò: "Fossi rimasta al villaggio!". Si rammentò di Bayraktar, dei suoi maestri, di Ömer, di Memet l'Architetto che fabbricava depositi con le finestre di vetro, di Elmas la Sposa. Ognuno di loro si trasformò in un calore che le si diffondeva dentro, si smarì nell'oscurità del suo animo. Dirmit si rattristò pensando che se ora fosse andata al villaggio, dov'era vissuta gridando e urlando e di cui sapeva il numero delle stalle, dei tetti, dei roseti nei giardini di tutte le case, si sarebbe smarrita. (Trad. it. di Dussi, Marazzi 1988, 210-211)

La vicenda personale della ragazza e il suo percorso evolutivo sono segnati dalla difficile definizione di un'identità rimasta incastrata tra la città, che la attrae e insieme la respinge, e il villaggio da cui è stata sradicata e che è diventato suo malgrado un luogo altrettanto alieno. Saranno la poesia e la strada, metafora quest'ultima della presa di coscienza politica e di classe della ragazza, a salvare Dirmit e a permetterle di trovare la via d'uscita dall'impasse in cui si trova. Afferma la giovane:

"Şiirleri yırtılan başka kızlar var mı?" diye sordu. Kar düşüp su oldu. Dirmit gözlerini açıp karı kaldı. Göremedi. Başını buz mavisi göğe kaldırdı. 'Varsa, onları bulacağım,' diye bağırdı. (Tekin 2014, 184)

"Ci sono altre ragazze a cui sono state strappate le proprie poesie?". La neve cadde e divenne acqua. Dirmit cercò la neve con gli occhi spalancati ma non riuscì a scorgerla. Alzò il capo verso il cielo che era d'un azzurro ghiaccio. Gridò: "Se ci sono io le troverò!" (Trad. it. di Dussi, Marazzi 1988, 181)

Dotata finalmente di una lingua con cui entrare in comunicazione con lo spazio urbano, la giovane potrà non solo affermare la propria individualità, superando i vincoli e le costrizioni del rigido ambiente familiare, ma rendere giustizia a coloro che vivono ai margini, che sono esclusi perché privati della voce, dei mezzi espressivi per affermare il proprio punto di vista e in un certo senso scrivere il proprio testo della città.

Con *Sevgili Arsız Ölüm*, Latife Tekin non si limita dunque a fare di lingua e città rispettivamente strumento e metafora di alienazione dallo spazio culturale della nazione. L'autrice sceglie infatti di raccontare con le forme più

consone e una peculiare strategia narrativa l'esperienza della migrazione interna turca, una vicenda di esclusione ed emarginazione di per sé assolutamente tragica, senza eccessiva drammatizzazione, ma con toni leggeri e grande ironia, riuscendo a fare della scrittura non solo un mezzo di critica sociale e di denuncia ma anche una risorsa, una felice e creativa opportunità di riscatto e affermazione per i deboli e gli oppressi, dando in tal senso una straordinaria prova di sensibilità, originalità e talento letterario.

Riferimenti bibliografici

- Adak Hülya (2008), "Exiles at Home: Questions for Turkish and Global Literary Studies", *PMLA* 123, 1, 20-26.
- Belge Murat (1998), *Edebiyat Üstüne Yazılar* (Scritti sulla letteratura), İstanbul, İletişim.
- Irzık Sibel (2007), "Narratives of Collectivity and Autobiography in Latife Tekin's work", in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg, Ergon Verlag, 157-163.
- Lewis Geoffrey (1999), *The Turkish Language Reform: a Catastrophic Success*, New York, Oxford UP.
- Makal Mahmut (1950), *Bizim Köy* (Il nostro villaggio), İstanbul, Varlık Yayınları.
- Moran Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (Uno sguardo critico al romanzo turco), voll. II-III, İstanbul, İletişim.
- Nocera Lea (2006), "Il tema della migrazione nell'opera di Emine Sevgi Özdamar", *AION* 66, 1-4, 49-67.
- Özer Pelin (2005), *Latife Tekin Kitabı* (Il libro di Latife Tekin), İstanbul, İletişim.
- Parla Jale (2008), "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel", *PMLA* 123, 1, 27-40.
- Saraçgil Ayşe (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Bruno Mondadori.
- Sönmez Ayten (2012), "Latife Tekin", in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds), *The Dictionary of Literary Biography - Turkish Novelists Since 1950*, 373, Gale, Washington, 301-310.
- Tekin Latife (2014 [1983]), *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul, İletişim. Trad. it. di Edda Dussi, Ugo Marazzi (1988), *Cara spudorata morte*, nota critica di Sema Postacıoğlu, Firenze, Giunti.
- (1984), *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul, İletişim. Trad. it. e cura di Ayşe Saraçgil (1995), *Fiabe delle colline dei rifiuti*, con la collaborazione di Aglaia Viviani, Firenze, Giunti.
- (1989), *Buzdan Kılıçlar* (Le spade di ghiaccio), İstanbul, İletişim.

L'omeostasi a rovescio: *Berci Kristin Çöp Mäsallari* di Latife Tekin

Diego Salvadori

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

Abstract:

This article investigates Latife Tekin's novel *Berci Kristin Çöp Masallari* from a double viewpoint: on the one hand, we want to demonstrate how this novel is a tale of marginality, pointing out the downtown/suburbs relationship; on the other – adopting an ecocritical approach – the article will focus on the role of garbage in the story, especially the constant exchange between human bodies and toxic agents.

Keywords: *Comparative literature, ecocriticism, garbage, Latife Tekin, material ecocriticism*

1. Leggere tra gli scarti: dalla natura alla materia

In quello che è stato il suo secondo libro – *Berci Kristin Çöp Mäsallari*¹ – la scrittrice turca Latife Tekin ha portato sulla pagina – in modo vivido, icastico e a tratti grottesco – la vita quotidiana di Montefiore: baraccopoli immaginaria sorta, intorno agli anni Settanta, alla periferia di Istanbul. Un luogo che, nel giro di una notte, prende vita per mano dei migranti, giunti nella metropoli dalle aree rurali dell'Anatolia. Una storia, dunque, di dis/adattamento – e ci sia concesso il vezzo grafico della barra obliqua – dal momento che Montefiore nasce e muore continuamente, quasi mimando i ritmi di quel flusso migratorio interno che – subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale – cambiò in modo drastico l'assetto di Istanbul e delle sue zone limitrofe. Lo stile di Tekin, la quale ha vissuto in prima persona l'esperienza della migrazione, si risolve in una diplopia percettiva, dove lo sguardo icastico e di denuncia è affiancato da rappresentazioni alterate, lisergiche, prestanti fede a un realismo magico, pervaso da un'immanenza metafisica. I toni, questo è vero, sono da "fiaba", ma basterà andare oltre la superficie del testo, per incontrare – in modo brusco e subitaneo – lo spazio fisico, destinato a rendere queste parole

¹ Il libro d'esordio, *Sevgili Arsız Ölüm*, era stato pubblicato nel 1983 e tradotto in italiano col titolo *Cara spudorata morte* (1988).

sporche di terra e di vita. Ecco perché il romanzo di Latife Tekin potrebbe, da subito, essere definito quale narrazione del margine: la storia di prossimità fluide e in movimento, sempre pronte a ridefinire il loro statuto incerto. Se essere al margine – e citiamo da bell hooks – “is part of whole but outside the main body” (2000, i), allora, nel libro di Tekin, è la baraccopoli stessa a situarsi in una zona d’eccezione che, a livello testuale, sfocia in un cronotopo alterato, dove l’asse spaziale interferisce, e annulla, la linea del tempo. Ma, a questa prima lettura, potremmo affiancare un’ulteriore direttrice ermeneutica, in base alla quale l’opera aderisce a vera e propria fenomenologia di corpi e materie narranti, generata dalla continua ibridazione tra artificiale e umano, fermo restando il ruolo fondativo del margine, il quale perimetra una zona metamorfica, dove le coordinate ontologiche sfumano e cedono il passo a una contaminazione continua. Il libro, perciò, andrebbe a configurarsi come storia e narrazione sulla teratogenesi, laddove il *teratos* deve essere considerato in una duplice accezione: “mostro” (esplicitato, a livello di testo, nelle deformità corporee dei baraccati) e “prodigio” (si pensi ai fumi colorati che, alla stregua di un’aurora boreale lisergica, appaiono nella zona industriale del luogo). La mostruosità, in fondo,

rivela inattese potenzialità euristiche: l’osservazione consente di raggiungere conoscenze nuove, di comprendere appieno la realtà naturale, individuandone le leggi generali a partire dalle sue eccezioni. Sottoposto agli stessi principi che governano l’ordine “normale”, il mostro puntella e ratifica il sapere. (Rapisarda 2016, 6)

Viene da pensare, a lettura ultimata, a un romanzo-pelle/romanzo-crosta (dove “crosta” è, tra l’altro, una delle ultime parole del libro)², attraversato da un vociferare costante, ovverosia quelle fiabe che sorgono dalla putrescenza del luogo. Ci preme da subito sottolineare come la nostra analisi muova le fila dalle considerazioni che Serpil Oppermann – docente di letteratura inglese presso l’Hacettepe University di Ankara – ha avanzato in un suo recente studio, intitolato “Il corpo tossico dell’altro” (Oppermann 2015), dove l’opera di Tekin è annoverata tra gli esempi letterari più significativi di questo processo di contaminazione tossica dei corpi” (ivi, 126), la quale ingenera un sistematico intreccio “di ogni forma biologica [...], che finisce con lo sprofondare in un abisso di miseria e abiezione in cui i corpi umani e non umani diventano l’ultimo gradino dell’alterità ecologica” (ivi, 127). Oppermann, tra le voci internazionalmente più autorevoli e accreditate dell’ecocritica, nonché interprete delle recenti tendenze

²“Moltissima gente accorse a Montefiore Fondazione per vedere le baracche costruite sulle Colline dei Rifiuti ormai coperte di una *crosta*, i luccicanti pendii, e il brillio da cui sbucavano fiori e erbe” (Saraçgil 1995, 150, cors. mio; “Bir dolu insan kabuk bağlamış çöp tepelerinin üstünde kurulan konduları, çöp tepelerinin parıldayan yamaçlarını, içinden otlar, çiçekler fıskıran parıltıları görmek için Vakıf Çiçektepe’ye aktı”, Tekin 1994, 125).

neo-materialistiche, di cui ella stessa ha contribuito a elaborare i paradigmi teorici, ha analizzato il romanzo di Tekin attraverso le prospettive del *Material Ecocriticism*, o ecocritica della materia, le quali hanno segnato una rottura di cornice nel campo delle *Environmental Humanities* (cfr. Iovino-Oppermann 2015). Sulla scia del Nuovo Materialismo e la biosemiotica³, la materia – tutto quello che, in fondo, non è classificabile quale vivente⁴ – acquista una dinamicità intrinseca, oltrepassando quelle opposizioni categoriali – organico *vs* inorganico, animato *vs* inanimato e via dicendo – che ne avevano decretato la passività, il suo immobilismo di fondo: pensiamo alla separazione cartesiana tra *Res Cogitans* e *Res Extensa*; oppure, si prendano in esame le considerazioni di Michel Foucault avanzate in *Les mots et les choses* (1966; *Le parole e le cose*, 2016), soprattutto in riferimento a Jean-Baptiste de Lamarck e la conseguente nascita della biologia. Per Foucault, infatti, l'introduzione del concetto di “organizzazione” aveva comportato

une conséquence majeure: la radicalisation du partage entre organique et inorganique [...]. A partir de moment où l'organisation devient concept fondateur de la caractérisation naturelle, et permet de passer de la structure visible à la désignation, elle doit bien cesser de n'être elle-meme qu'un caractère; elle contourne l'espace taxinomique où elle était logée, et c'est elle à son tour qui donne lieu à une classification possible. Par le fait même, l'opposition de l'organique et de l'inorganique devient fondamentale [...]. L'organique devient le vivant et le vivant, c'est ce qui produit, croissant et se reproduisant; l'inorganique, c'est le non-vivant, c'est ce qui ne se développe ni ne se reproduit; c'est au limites de la vie, l'inerte et l'infécond, la mort. (Foucault 1966, 244)

una conseguenza di valore primario: la radicalizzazione della separazione tra organico e inorganico [...]. A partire dal momento in cui l'organizzazione diviene un concetto fondamentale della caratterizzazione naturale, e permette di passare dalla struttura visibile alla designazione, essa inevitabilmente cessa di essere soltanto un carattere; essa circoscrive lo spazio tassonomico in cui era situata e a sua volta dà luogo a una classificazione possibile. La contrapposizione dell'organico e dell'inorganico diventa di conseguenza fondamentale [...]. L'organico diviene il vivente, e il vivente è ciò che produce, crescendo e riproducendosi; l'inorganico è il non-vivente, è ciò che non si sviluppa e non si riproduce; ai confini della vita, esso è l'inerte e l'infecundo, la morte. (Trad. it. di Panaitescu 2016, 251)

³ Secondo Donald Favareau, la biosemiotica è lo studio delle forme comunicative e di significazione, osservabili tra i vari sistemi viventi (Favareau 2010, v).

⁴ “Per ‘materia’, possiamo intendere forme ‘naturali e non’: corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia organica e inorganica, paesaggi, pietre, vulcani, alberi, stelle... La lista potrebbe continuare pressoché all'infinito” (Iovino-Oppermann 2016, 106).

Alla luce delle conquiste del Nuovo Materialismo, il superamento di una simile concezione si è fatto cogente, anche per un semplice dato di fatto: l'essere umano è letteralmente immerso nelle cose. Prendiamo, a tal proposito, le considerazioni avanzate da Diana Coole e Samantha Frost:

As human beings we inhabit an ineluctably material world. We live our everyday lives surrounded by, immersed in, matter. We are ourselves composed of matter. We experience its restlessness and intransigence even as we reconfigure and consume it. At every turn we encounter physical objects fashioned by human design and endure natural forces whose imperatives structure our daily routines for survival. Our existence depends from one moment to the next on myriad micro-organisms and diverse higher species, on our own hazily understood bodily and cellular reactions and on pitiless cosmic motions, on the material artifacts and natural stuff that populate our environment, as well as on socioeconomic structures that produce and reproduce the conditions of our everyday lives. In light of this massive materiality, how could we be anything other than materialist? How could we ignore the power of matter and the ways it materializes in our ordinary experiences or fail to acknowledge the primacy of matter in our theories? (2010, 1)

Per certi aspetti, il Nuovo Materialismo vuol dimostrare che la definizione “canonica” della materia – offerta, cioè, dalla fisica tradizionale – è decisamente lontana dal mondo materiale che abitiamo ogni giorno. Certo, la terminologia della fisica pura può ancora rivelarsi utile a discernere e scomporre la materia in particelle elementari e forze costitutive; ma tali forze, così come le cariche, le onde, le particelle virtuali e lo spazio vuoto suggeriscono un'ontologia “very different from the substantialist Cartesian or mechanistic Newtonian accounts of matter” (ivi, 12-13). Per l'ecocritica della materia, dunque, le “cose” acquisiscono un determinato grado performativo e si inseriscono in un *entanglement*⁵ di forze agenti, dove la materia – volendo prendere in prestito un termine dalla miniaturistica medievale – è “istoriata” (Salvadori 2014, 115), destinata cioè a farsi narrante nel momento stesso in cui s'intreccia alle altre componenti della biosfera. La prospettiva, come sostenuto da Stacy Alaimo – altra teorica del

⁵ Il termine è stato mutuato dalla fisica quantistica e indica la sovrapposizione di più sistemi fisici. Secondo Ian Hodder, l'*entanglement* è la sommatoria delle quattro relazioni tra essere umano e cose materiali: 1) Dipendenza dell'umano dalle cose; 2) Dipendenza delle cose da altre cose; 3) Dipendenza delle cose dagli umani; 4) Dipendenza degli umani dagli umani. Proseguendo, Hodder parla di due forme di dipendenza tra uomo e cose: la prima ha una funzione abilitante e permette all'essere umano di “realizzarsi” in quanto tale (vivere, socializzare, mangiare, curarsi, ecc.); la seconda, definita quale *dependency*, rimanda a una co-dipendenza che pone all'umano dei limiti, sia a livello individuale che sociale. In tale ottica, l'*entanglement* si configura quale *dialectical struggle*: “On the one hand, humans depend on or rely on things to achieve goals (dependence) [...]. On the other hand, dependency and co-dependency occur when humans and things cannot manage without each other and, in this dependency on each other, they constrain and limit what each can do” (Hodder 2014, 20).

femminismo materialista – è di tipo trans-corporeo, “in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from ‘the environment’” (Alaimo 2010, 2). E se l’umano non è separato dall’ambiente, va da sé che le forme materiali si facciano veri e propri *patterns* narranti, intaccando alla base il paradigma antropocentrico: se l’essere umano si colloca all’interno di questo flusso intrecciato di materia e forme discorsive, allora egli svilupperà una visione immanente, guardando anche alla materialità del proprio corpo (inteso quale combinazione di carne, legami chimico-fisici, immaginari simbolici). Approdiamo al concetto di *natureculture*, avanzato da Donna Haraway nel suo *Primate Visions* (1990): “nature and culture, as well sex and gender, mutually (but not equally) construct each other; one pole of a dualism cannot exist without each other” (12).

Simili considerazioni possono dunque essere estese anche al romanzo di Tekin, dove l’umano (inteso quale “corpo”) è preso in un duplice interscambio trasformativo: da un lato, infatti, sono presenti i fenomeni biosferici (tra cui il vento e l’acqua), appartenenti al dominio della natura; dall’altro, troviamo gli agenti chimici e inquinanti delle fabbriche, che si risolvono in manifestazioni alterate del *naturaliter* (l’acqua calda bluastro; la neve; il già citato cielo multicolore). Una dinamica presente sin dalle pagine iniziali, entro cui è ravvisabile la spinta generativa del rifiuto, il suo essere bozzolo e spazio fetale⁶: nel caso della

⁶“Intanto i camion continuavano ininterrottamente a rovesciare l’immondizia a Montefiore. Il caldo divenne così intenso che i gabbiani distolsero il becco dai rifiuti. Tra le loro strida, intorno ai mucchi già setacciati, si formarono nuovi cumuli d’immondizia, contesi dai baraccati tra liti e schiamazzi. Questi uscivano di casa all’alba portandosi i bambini appresso, e non tornavano che a notte fatta; plastica, ferro, vetro, carta, tutto il possibile fu venduto ai laboratori e dintorni. I camion spesso arrivavano a Montefiore e cacciavano verso il fiumiciattolo la gente che rovistava tra i rifiuti; dopo un po’ i baraccati cominciarono a fuggire e nascondersi al ruscello al solo apparire all’orizzonte dei camion, ma non appena questi se ne andavano, tutti riprendevano a rovistare. Il gioco a nasconderello tra i camion e la gente continuò per giorni; poi un pomeriggio ricomparve con la sua macchina candida il proprietario dell’immondizia – tappandosi il naso con un fazzoletto immacolato – sventolò davanti ai baraccati delle carte bollate, a dimostrazione che la spazzatura era sua. Da quel giorno il proprietario dei rifiuti diede loro una certa somma di denaro per ogni chilo di rifiuti raccolto, e i camion non diedero più noia ai rovistatori. Ai baraccati, anziché oro e gemme, toccarono ferite rosse cangianti nelle mani; i bambini giocavano di nascosto con bambole senza arti raccolte dall’immondizia; le donne – attente a non farsi scoprire dai guardiani dei rifiuti – mettevano in tasca frammenti di specchietti lavorati, e di notte specchiandosi ravvivavano le chiome con pettini presi dalla spazzatura. Sui capelli pettinati si posavano le mosche venute dai rifiuti. Le puzze d’immondizia e fumi chimici, mescolati dal vento, riempirono le case e le narici. Allora la gente, sbarrate porte e finestre, mangiò chili di yogurt per non avvelenarsi, e prese a dormire all’interno di sacchi di plastica per sfuggire alle mosche; ma i bambini ci si perdevano dentro, e i grandi con le ginocchia piegate sembravano gomitolini di plastica. Per poter respirare vi furono aperti dei fori in corrispondenza della bocca, ma ciò nonostante i sacchi si riempivano di umidità e dopo mezzanotte parevano nuvole di plastica che stillassero gocce calde” (trad. it. di Saracçil 1995, 17-18; “Bu arada çöp taşıyan tenekeler aralıksız olarak Çiçektepe’ye çöp boşalttı. Çöp

baraccopoli, il materiale di scarto si fa elemento da costruzione e risponde a una vera e propria dialettica abitativa. Ma viene presentata anche la natura precaria di questo spazio, la sua porosità intrinseca, cui seguirà il sopraggiungere degli uccelli⁷, controparte animale dell'intero romanzo:

Onlar uçmasın diye çatılarını tutarken şehirdeki tüm kuşlar toplanıp naylon tahta evler mahallesine geldiler. Konduların üstünde eğri eğri uçarak, kuş olmaya, kanat takmaya heves eden çatılara güldüler [...].

Kuşlar günlerce konduların üstünde eğri eğri döndüler. Döne ötüşe konduların yerini belli ettiler. Onlar 'Cik cik bebecik' diye gülüp uçarken yıkımcılar mahalleye geldiler [...]. (Tekin 1984, 11-12)

In quel mentre tutti gli uccelli della città si radunarono nel quartiere delle stamberghe fatte di plastica e di assi, e volando di sbieco sulla baraccopoli risero del desiderio dei tetti, di spiegare le ali [...].

Gli uccelli per giorni e giorni volteggiarono di sghebbio sulle baracche, e girando e cinguettando svelarono la loro ubicazione; così, mentre volavano ridacchiando 'cip cip bamboccio', i demolitori piombarono nel quartiere [...]. (Trad. it. di Saraçgil 1995, 5-6)

martuları havalının ısınmasıyla gagalarını çöpten çıkardı. Martuların çığıllıkları arasında ayıklanmış yığınların çevresinde yeni çöp tepcikleri oluştu. Bu tepcikler mahalleler ve kondular arasında kavga kıyamet paylaşıldı. Sabahın çok erken saatlerinde insanlar çocuklarını alıp tepciklere gittiler. Hava kararınca evlerine döndüler. Toplanan plastikler, demirler, şişeler, kâğıtlar çevre atölyelere satıldı. Kamyonlar ikide bir Çiçektepe'ye gelip çöp ayıklayan insanları dere aşağı kovaladı. Sürüp çöpten çıkardı. Çiçektepe'liler kamyonların her gelişinde dereye kaçıp topluca pustular. Kamyonlar gider gitmez yeniden çöp tepelerine dağıldılar. Bu kovalamaca günlerce sürüp gitti. Bir kuşluk vakti çöpün sahibi bembeyaz arabasıyla Çiçektepe'ye geldi. Burnunu beyaz bir mendille tıkayarak çöp didikleyen insanlara çöpün sahibi olduğuna dair mühürlü kâğıtlar gösterdi. O kuşluk vaktinden sonra çöpün sahibi Çiçektepe'lilere ayıkladıkları ne kadarsa, kilo başına az bir para verdi. Bir daha da kamyonlar Çiçektepe'ye gelip çöp didikleyen insanlara silah çevirmedi. Kıymetli taşlar, altınlar yerine ellerde kan kırjuzısı yaralar açıldı. Çocuklar çöpten bulup kaçırdıkları kafası bacakları kopmuş naylon bebeklerle gizli gizli oynadılar. Kadınlar buldukları süslü kırık aynaları, çöp bekçilerini kollayıp ceplerine attılar. Çöpten çıkardıkları taraklarla geceleri bu aynalara bakıp saç taradılar. Taranan saçlara çöp sinekleri kondu. Rüzgâr fabrikalardan çıkan kokuları çöp kokularına kattı. Durmadan kondulardan içeri taşıdı, insanların burnuna çarptı. İnsanlar camlarını, kapılarını sımsıkı örttüler. Zehirlenmemek için tas tas yoğurt yediler. Sineklerden korunmak için geceleri naylon çuvalar giydiler. Çocuklar naylon çuvaların içinde kayboldu. Büyükler dizlerini kırıp yatakların rçinde der top oldu. Naylon çuvaların ağızlarına gelen yerlerine nefes delikleri açıldı. Naylon çuvaların içi buğulandı. Gece yarısından sonra çuvalar naylondan bulutlara döndü. Damla damla sıcak yaş döktü", Tekin 1984, 21-22). La liquidità, qui associata all'immagine dei bambini avvolti in questi "veli" artificiali, non può non rimandare a una sorta di infetamento.

⁷ Oltre ai gabbiani, si prenda in esame il passo relativo alla colomba bianca: "Una colomba bianca, che era schizzata su nel cielo come una freccia, si era mescolata al fumo delle fabbriche sulla via dell'Immondizia, aveva volteggiato lungo, e poi si era andata a posare sulla fabbrica di batterie" (Saraçgil 1995, 35; "çakıp grevlerinin ilk günü el çırpışarak ak bir güvercin uçurdular. Güvercin ok gibi göğe fırladı. Çöp Yolunun üstündeki fabrikaların dumanlarına karıştı. Dönüp dolandı, kanat kanada akü fabrikasının başına gelip kondu", Tekin 1984, 37).

La rivalità interspecifica (gli uccelli che fanno la spia ai demolitori) si accompagna a una “desideranza” della materia (il desiderio che i tetti hanno di spiccare il volo), pronta dischiudere la forza performativa dei materiali, destinati a rispondere a un ciclo rigenerativo che soggiace alla narrazione stessa. Si profila una vera e propria triangolazione dello “scarto”, inteso quale: luogo (cioè la collina di Montefiore); rifiuto propriamente detto; individuo emarginato (cioè i baraccati). La lettura ravvicinata di alcuni estratti ci permette di rilevare non solo la forza narrante del rifiuto, quanto piuttosto la dinamicità a esso connaturata e che, in un certo qual modo, lo riscatta dalla sua condizione di inerzia. Montefiore, d'altronde, sorge su una discarica e sarebbe logico aspettarsi un'accumulazione *ad libitum* dell'immondizia; ma, nel romanzo di Tekin, i baraccati rimettono in circolo questi materiali di scarto e li rendono spazio abitativo a tutti gli effetti:

Naylon torbalar, sepetler kondulara çatı oldu. Yarısı çöp, yarısı kalıp, yarısı tabak evler kuruldu [...]. Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar yırtık delik içinde kaldı [...]. Yıkımın son günlerine doğru tepede dikili tek ağaç kalmadı. Çöp didik didik atıldı. Paslı teneke kutular, ampul başlıkları, her gün atılan tabaklar, çöpten ayıklanan kartonlar, naylonlar, şişeler ne bulunduyorsa kondu yapımında kullanıldı. (Tekin 1984, 14-15)

Buste di plastica e cesti divennero tetti, le case furono costruite per metà di rifiuti e stampi di gesso, per l'altra metà di piatti rotti [...]. Le demolizioni continuarono ininterrottamente per trentasette giorni, e ogni volta le baracche ricostruite risultavano più piccole, tanto che alla fine non assomigliavano più per niente alle case; i baraccati a loro volta persero ogni parvenza umana, si coprirono di polvere, fango e immondizia sui vestiti a brandelli [...]. Alla fine non era rimasto un solo albero sul monte⁸, e l'immondizia era stata completamente setacciata: scatole di latta arrugginita, bulbi di lampadine, scarti quotidiani del ceramificio, cartoni buttati via, plastica, bottiglie, qualsiasi cosa fu utilizzata nella ricostruzione delle baracche. (Trad. it. di Saraçgil 1995, 9-10)

Le abitazioni, a loro volta, si fanno simulacri narrativi: svelano e rendono leggibile il processo costitutivo del luogo, la sua struttura frammentaria e auto-organizzata che sfocia, a ogni ricostruzione, in uno sconvolgimento delle coordinate spaziali (“tant'è che a forza di rimpicciolirsi, le ultime sembrarono cassette di gnomi”, trad. it. di Saraçgil 1995, 15⁹). Per Banu Akçeşme, anch'egli autore di uno studio in chiave ecocritica del romanzo di Tekin, Tekin ha saputo mettere in risalto come l'organizzazione topografica dello spazio abitato rifletta e riveli ideologie etniche, razziali e di classe; senza contare il sottotesto politico ed ecologico che permea l'intero libro, tale da smascherare un'ingiustizia ambientale

⁸ La natura biotica del luogo è alterata dagli agenti chimici.

⁹ “Öyle ki ufala ufala son yaptıkları evler cin hamamına döndü”, Tekin 1984, 10.

tout court (2016, 12). Al pari di Rachel Carson, che con *Silent Spring* (1962) aveva mostrato al mondo gli effetti disastrosi del DDT (motivo per cui le primavere d'America, causa la moria degli uccelli, si erano fatte sinistramente mute), l'autrice traccia la parabola di una comunità intossicata, i cui abitanti "riescono a 'esistere' in un mondo che li emargina continuamente" (Saraçgil 1995, xiii).

2. *Omeostasi a rovescio: ecosistema deviato*

In biologia, con il termine "omeostasi" si indica l'attitudine degli esseri viventi a mantenere in equilibrio il valore di alcuni parametri chimico-fisici interni ed esterni (ad esempio, la temperatura corporea). Ora, nel romanzo di Tekin, il rapporto appare come rovesciato, dal momento che si risolve in una contaminazione continua fra due versanti: biotico (cioè il corpo umano) e xenobiotico (gli agenti tossici). Oltretutto, se per "ecosistema" intendiamo l'insieme degli organismi viventi e non viventi che interagiscono in un determinato ambiente, ci rendiamo conto di come, a Montefiore, le dinamiche siano completamente alterate: da un lato, infatti, assistiamo alla "contaminazione tossica dei corpi" (Oppermann 2015, 126); dall'altro, vediamo come l'ambiente inquinato mantenga intatte simili condizioni, tali da rendere possibili la vita stessa (da qui la definizione di ecosistema "deviato"). A Montefiore, le fabbriche, il vento¹⁰ e i rifiuti originano una realtà ibrida, mista, attraversata dalla *pollution* ma, al contempo, volta a garantire la sopravvivenza dei baraccati, in nome di un avvelenamento inconsapevole che, a conti fatti, è anche una morte dolce:

Yaz başında bu fabrikadan Çiçek-tepe'nin üstüne ilkin insanların kar sanıp şaşırıldıkları beyaz beyaz bir şeyler yağmaya başladı. Kondulara dayanılmaz bir koku yayıldı. Uç gün içinde bu fabrika karı Çiçek-tepe'nin ilk çiçeklerini kuruttu. Ağaçların dallarını sarkıttı. Tavuklar boyunlarını büküp büküp kıvrıldı. İnsanlar başlarını dik tutamaz oldu. Çocuklar hap yemiş gibi mosmor kesilip oyun oynarken uykuya daldı.

All'inizio dell'estate da quella fabbrica cominciò a piovere qualcosa di bianco che dapprima i baraccati, meravigliati, giudicarono neve; ma poi nelle case si diffuse una puzza insopportabile, e nel giro di tre giorni i primi fiori di Montefiore avvizzirono¹⁰, i rami degli alberi cominciarono a cadere esausti e le galline stramazzarono al suolo. Anche le persone non riuscivano più a tenere la testa eretta, e i bambini, mentre giocavano, divennero violacei¹¹ e caddero addormentati come se avessero preso i sonniferi.

¹⁰ In altri passaggi del testo, si assiste a una vera e propria prosopopea del vento: "Il vento, rubata la tenda, l'aveva portata sulle nuvole e lasciata poi cadere nel giardino della fabbrica delle batterie per auto" (trad. it. di Saraçgil 1995, 34; "Rüzgâr çadırlarını alıp bulutlara yukarı götürdü. Çadır akü fabrikasının bahçesine düştü", Tekin 1984, 37).

Uyuyan çocuklardan biri hiç uyanmadı. Kar yağdıran fabrika günlerce taş yağmuruna tutuldu. Bahçe duvarı yıkıldı. Kapıları söküldü. Camları kırıldı. Fabrika sahibinin konduları yıktırıp mahalleyi kaldırtacağına dair söylentiler yayıldı. Çiçektepe öfkeden çatlayacak hale geldi. Kadınlar sopalarla fabrikanın üstüne yürüdüler. İçeri geçip fabrika sahibini bulamayınca işçileri yere yatırıp dövdüler. Erkekler günlerce yol başlarında fabrika sahibinin gözlerine görünmesini beklediler [...]. İnsanlar fabrika sahibine sövmekten vazgeçti. Herkes el açıp duaya başladı. Fabrika sahibi konducuların duasını aldıktan sonra fabrikanın serum ve ilaç şişelerinin yıkandığı mavimsi sıcak suyu oluk oluk mahallenin üstüne saldı. O gün Çiçektepe bayram yerine, düğün evine döndü. Sıcak suyun önu çevrildi. Aktuğı deliğın çevresi çimentoyla sıvandı. Oraya bir çeşme kuruldu. Uç gün boyunca sıcak suyun başında çamaşır, kilim, yün, kap kakak yıkandı. Çocuklar yundu. Yaz gününde kar altında mavimsi sıcak bir suyla yıkanmak yalnızca Çiçektepe'lilere kismet oldu. Erkekler çeke çeke çeşmenin başına uzak bir yerden eski bir kamyon kasası getirdiler. O günden sonra Çiçektepe'de geceleri yatıp kalkan karı kocalar sırayısla bu kamyon kasasının içine girdiler. Sıcak su dökündüler. Üstlerine durmadan baygınlık veren kar yağdı. Ay ışığında mavimsi su şıpırdayıp parıladı. (Tekin 1984, 19-20)

Uno di loro non si svegliò più. Allora i baraccati presero a sassate la fabbrica che faceva nevicare, abbattonero le sue mura di cinta, divelsero le porte e ruppero i vetri. Quando si sparse la voce che il proprietario di quella fabbrica avrebbe fatto demolire la baraccopoli, la rabbia esplose a Montefiore: le donne si avventarono sulla fabbrica coi bastoni in mano e, non trovando il proprietario, menarono gli operai; gli uomini per molti giorni aspettarono agli imbocchi delle strade che costui apparisse, mentre sulle stamberghe si accumulava un palmo di neve di fabbrica [...]. A quel punto i baraccati smisero di imprecare contro il proprietario della fabbrica e anzi, con le braccia aperte verso il cielo cominciarono a pregare in suo favore. Il proprietario della fabbrica, udita la preghiera che si levava da Montefiore, fece scorrere sul quartiere un fiume di calda acqua bluastra, usata in fabbrica per lavare le bottiglie di serum e medicinali. Quel giorno Montefiore divenne un luogo di festa: dirottaron il getto di acqua calda e cementaron intorno al canale da cui fluiva. Poi vi costruirono una fontanella, e per tre giorni consecutivi lavarono i panni, i kilim, i materassi, i piatti e i bambini. Montefiore ebbe il privilegio di bagnarsi, in piena estate, sotto la neve, con una calda acqua bluastra. Gli uomini trascinarono da un posto lontano la carcassa di un vecchio camion, e da quel giorno in poi le coppie di Montefiore dopo aver fatto l'amore poterono lavarsi con l'acqua calda dentro quella carcassa. La neve di fabbrica continuava intanto a cader loro addosso, procurando un senso di vertigine; l'acqua bluastra scorreva brillando sotto la luna... (Trad. it. di Saraçgil 1995, 14-15)

¹¹ Si noti la natura ossimorica del toponimo (un colle fiorito dove i fiori avvizziscono).

Montefiore si fa spazio dislocato e – volendo prendere a prestito una formula foucaultiana – “eterotopia di deviazione”¹²: una sorta di Fatamorgana ecologica, avulsa dalle dinamiche biosferiche, proprio perché manomessa dall’intervento dell’uomo. Siamo in presenza di un’ecceità topografica ed ambientale: spazio *farrago* che incorpora, trascende e mischia il bioma¹³ marino (qui evocato dalla calda acqua bluastro) e quello montano (richiamato dalla neve delle fabbriche)¹⁴. Alla deformazione del luogo sarà successiva quella dei corpi:

Bu suyla yıkanan insanlarda çok geçmeden garip değişmeler ortaya çıkmaya başladı. Kiminin derisi soyuldu. Kiminin yüzü mosmor kesildi. Çocukların bedenlerinde mavi mavi benekler belirdi. İki kadının saçları beyazladı. Çamaşırlar maviye çalan bir renk aldı. Bu renge Çiçektepe’de ‘Kondu mavisı’ dendi. Kondu mavisı Çiçektepe’nin her şeyine sindi. Evlerin yüzüne vurulacak kireçler bu suyla karıldı. Kondular maviye boyandı. Bütün kondular birbirinin aynı oldu, insanlar kondularını şaşırdı. (Ivi, 20-21)

Ma dopo un po’, strani cambiamenti cominciarono a verificarsi in coloro che si lavavano con quell’acqua: a qualcuno si squamò la pelle, a qualcun altro venne la faccia viola; sui corpi dei bambini apparvero chiazze bluastre, a due donne imbiancarono i capelli, e il bucato era sempre di un celestino che venne detto “blu delle case improvvisate”. Quel colore penetrò ovunque a Montefiore: l’intonaco fu sciolto con quell’acqua bluastro e le baracche, dipinte tutte di blu, divennero talmente simili che la gente cominciò a scambiare la propria casa per quella di un altro. (Trad. it. ivi, 15)

¹² Le eterotopie sono gli spazi della differenza, “una specie di contestazione al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo” (trad. it. di Vaccaro, Villani, Tripodi 2010, 11; “une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l’espace où nous vivons”, Foucault 1967). Nello specifico, le eterotopie di “deviazione”, tipiche della società contemporanea, sostituiscono quelle di “crisi” – quali il servizio militare, il collegio, ecc. – e sono rappresentate dalle cliniche psichiatriche, le case di riposo, la prigione; i luoghi, insomma, atti a contenere la devianza.

¹³ Per “bioma” intendiamo una vasta regione del mondo, caratterizzata dalla presenza di un clima e di piante caratteristiche, tali da assicurare la sopravvivenza di una comunità biotica.

¹⁴ Si leggano, a tal proposito, i passi relativi al macchinario che fa nevicare sulle case di Montefiore: “Di questa macchina la cui testa toccava il soffitto della fabbrica, e davanti alla quale stavano cumuli di polvere multicolori, si parlò per giorni a Montefiore. Non rimase nessuno che non avesse sentito almeno una volta come dentro la macchina entrasse tanta polvere da riempire quaranta case di Montefiore, e come all’interno della fabbrica emanasse un odore molto più forte di quello che si sentiva nelle baracche. La storia degli operai che lavoravano con questa macchina, e che cadevano svenuti seppellendo il naso nella polvere, fu risaputa in tre quartieri nel giro di un solo giorno, grazie alle imitazioni dal vivo di Hasan il Nero, che fingeva di svenire buttandosi a terra di naso” (trad. it. di Saraçgil 1995, 40; “Çiçektepe’de, başı fabrikanın tavanına değen, ötünde renk renk tozlar yığılı bu makine günlerce konuşuldu. Makinenin içinin kırk kondu dolusu toz aldığını, fabrikanın içine kondulara saldığında daha kuvvetli bir koku saldığını duymayan kalmadı. Bu makinenin başında çalışan işçilerin burunlarının üstüne toza gömülüp bayılmalarının hikâyesi, Kara Hasan’ın burnunun üstüne yere çakılarak yaptığı canlı bayılma taklitleri yüzünden bir günde üç mahalleye birden yayıldı”, Tekin 1984, 41).

L'agente chimico, veicolato dai liquidi, si diffonde capillarmente fino a marcare, a livello cromatico, l'intero territorio di Montefiore, per poi sfociare nella "malattia del vento" (trad. it. di Saraçgil 1995, 21)¹⁵. Ma il processo di contaminazione continua, fino a quando "il bastone di legno di rosa" (trad. it. ivi, 27)¹⁶ di Güllü Baba "si storse come il collo degli storpi, e gli scarichi industriali completarono l'opera erodendo la sua potenza" (trad. it. *ibidem*)¹⁷. Esiste una segreta osmosi tra la verga del santone e le corporeità deformate dei baraccati: corpi e cose sono posti sul medesimo piano ontologico, proprio perché presi nelle dinamiche di un ecosistema *sui generis* (il bastone, infatti, si storce proprio perché, al pari degli storpi, è collocato nell'ambiente inquinato di Montefiore). A tale altezza, gli elementi xenobiotici si fanno *loquentes*, cioè dicibili a livello elocutivo:

Fabrikalar uluyup çöp dağlar kayıldıkça bu yakıştırmalara yenileri eklendi. Eklendikçe de fabrikaların gürültüsü, rüzgârın uğultusu, çöpün kokusu Çiçektepe'de çözülmez bir düğüme, erilmez bir sırna dönüştü. Fabrikalar, fabrika artıkları, çöp, rüzgârın ardından türkülere yerleşti. Türkülerden turnalar uçtu. Ceylanlar sekip gitti. Çiçektepe'de sevda çeken gençler, "Çöp dağlar gibi eşelenir yüreğim!" diye inledi. Fabrikaların başına duman oturdu. Konduların üstüne kar tanelendi. Martı çıgıllıkları Çiçektepe'nin göğünü tuttu. Artıklar toprağı kasıp kavurdu. Toprağın rengi kızıla döndü. Konduların yüzündeki mavi siva çürüdü. (Ivi, 35)

Più le fabbriche ululavano e crescevano i cumuli, *più sorgevano nuove espressioni*; più le nuove espressioni si assommavano, più il rumore prodotto dalle fabbriche, il respiro del vento e la puzza d'immondizia sembravano misteri irrisolubili. Le fabbriche e i loro scarti, la spazzatura e il vento trovarono posto nelle canzoni; e da queste i falchi volarono via, le gazzelle scapparono saltando. I giovani di Montefiore che soffrivano di mal d'amore gemettero dicendo: "Il mio cuore è saccheggiato come i cumuli di rifiuti!"; sulle fabbriche si fermarono nuvole di fumo, la neve sulle baracche si sgretolò; gli schiamazzi dei gabbiani riempiono il cielo di Montefiore, gli scarti delle fabbriche bruciarono la terra, che divenne rosso fuoco. La calce bluastro sulle facciate delle baracche marce. (Trad. it. ivi, 32, cors. mio)

La materia ha modo di incarnarsi a livello verbale (trovando posto, scrive Tekin), sempre obbedendo a un processo di aggregazione – per somma o sottrazione – e scomposizione delle coordinate spaziali e biosferiche (lo sgretolarsi e il bruciarsi), fino alla putrescenza totale (il marcire della calce bluastro): Montefiore è un vero e proprio sistema organico, dove il *pus* delle malattie fa da contraltare a quello restante, che ha ormai suppurato l'intera collina. Da queste prime considerazioni, si deduce come il romanzo di Tekin dischiuda

¹⁵ "Rüzgâr hastalığı", Tekin 1984, 25.

¹⁶ "Gül dalı baston", ivi, 31.

¹⁷ "İncecik gövdesi büküldü. Boynu Çiçektepe erkeğinin boynu gibi eğildi. Üstüne fabrika artıkları kudretini etkiledi", *ibidem*.

una naturalità non più avulsa dall'artificiale – in particolare, dalle scorie – anticipando quell'era geologica che Paul Jozef Crutzen avrebbe poi chiamato "Anthropocene"¹⁸, dove umano e agenti xenobiotici appaiono intimamente connessi: ecco perché, in *Berci Kristin Çöp Mäsallari*, non è possibile rinvenire un *naturaliter* puro, dal momento che il rifiuto si è fatto natura e quest'ultima, di conseguenza, rifiuto. E se neanche il corpo è estraneo a tali processi, ecco che la contaminazione si fa tratto distintivo e s'insinua nelle trame dell'oralità, originando un *verbum* intossicato:

Çöp Yolundaki fabrikaların işçiler arasında ikinci adları vardı. Kimi ciğer söndürür, kimi göz kurutur, kimi kadımı kısır eder, kimi işçisini sağır koyardı. Çöp Yolunda, davul dengi dengine lafını, "Kanı kurşunlu yiğide, ciğeri tozlu gelin" lafı karşılardı. Bu laf akü işçisi gençlerin peşpeşe iplik işçisi kız almasından sonra ortaya çıkmıştı. Akü fabrikasında iki üç yıl çalışan erkeklerin kanına kurşun işler, kam kurşunlu yiğit iktidarsızlığa düşer, evlenip Çöp Yoluna çıkamazdı. Bu işçilere bir tek sarım soluk iplik işçisi kızlar varırdı. (Ivi, 42)

Gli operai avevano dato dei nomi alle fabbriche ispirandosi ai loro effetti: "Spegni-polmoni", "Prosciugaloocchio", "Rende-ladonna-sterile", "Assorda"... Il loro proverbio per un matrimonio era: «all'uomo dal sangue piombato, la sposa coi polmoni polverosi». Il proverbio era nato in seguito ai frequenti matrimoni fra gli operai delle batterie e le lavoranti della filanda. Infatti gli uomini, dopo aver lavorato due o tre anni nella fabbrica di batterie per auto, avendo il sangue infettato dal piombo, diventavano impotenti e potevano sposarsi solo con le tessitrici che il lavoro rendeva pallide e deboli. (Trad. it. ivi, 41)

Ciò che sorprende è l'impianto ecosistemico di Montefiore e di come essa, nel suo essere "biosfera" e omeostasi alterata, riprenda la prima legge dell'ecologia (secondo cui ogni cosa è connessa con qualsiasi altra [Commoner 1971, 16]), in un'accezione a rovescio e al negativo che, tuttavia, ne ribadisce la struttura a organismo, il suo essere "apparato" e macro-corpo. A un certo punto del libro, Tekin scriverà che "Montefiore divenne una sola baracca dal soffitto di cielo e le mura di fabbriche, dove ogni voce soffocava l'altra" (trad. it. di Saraçgil 1995, 94)¹⁹, mostrando come la Baraccopoli si faccia sistema chiuso ma, al tempo stesso, in equilibrio; più avanti, in riferimento allo "stomaco di Montefiore"

¹⁸ "For the past three centuries, the effects of humans on the global environment have escalated. Because of these anthropogenic emissions of carbon dioxide, global climate may depart significantly from natural behaviour for many millennia to come. It seems appropriate to assign the term "Anthropocene" to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene – the warm period of the past 10-12 millennia. The Anthropocene could be said to have started in the latter part of the eighteenth century, when analyses of air trapped in polar ice showed the beginning of growing global concentrations of carbon dioxide and methane. This date also happens to coincide with James Watt's design of the steam engine in 1784" (Crutzen 2002, 23).

¹⁹ "Çiçektepe, tavanı gökten, duvarları fabrikalardan tek bir konduya dönüştü. Ses sesi boğdu", Tekin 1984, 83.

(trad. it. ivi, 134)²⁰, l'autrice quasi rievoca la descrizione delle fogne parigine in *Les Misérables* di Victor Hugo, definite quali “intestino del Levitatano”:

Paris jette par an vingt-cinq millions à l'eau. Et ceci sans métaphore. Comment, et de quelle façon? jour et nuit. Dans quel but? sans aucun but. Avec quelle pensée? sans y penser. Pourquoi faire? pour rien. Au moyen de quel organe? au moyen de son intestin. Quel est son intestin? c'est son égout. (Hugo 1985 [1862], 991)

Parigi butta nell'acqua venticinque milioni all'anno. E tutto questo senza metafora. Come, e in che modo? giorno e notte. Con quale scopo? senza nessuno scopo. Con quale idea? senza pensarci. Per fare che? per nulla. Per mezzo di quale organo? per mezzo del suo intestino. Qual è il suo intestino? è la fogna. (Trad. it. di Picchi 2014, 1167)

Se Montefiore è organismo, immediata sarà la rispondenza tra l'ambiente e il corpo dei baraccati, quest'ultimo destinato a farsi palinsesto leggibile: utilizziamo tale termine in vece di “testo”, dal momento che il processo di contaminazione porta avanti una continua riscrittura su questi corpi, obliando i tratti somatici di partenza:

Grevci kızların artist resimleriyle süslü defterlerine hicranlı şiirler yazdıkları sıralarda Çiçektepe'de içme suyundan görülmedik bir hastalık yayıldı. Büyük küçük herkesin yüzünde kuş burnu gibi kırmızı yaralar açıldı. Yara az zamanda tüm bedenleri sarı [...]. Şiirler dört köşe kesilmiş artist gözleminin altına yazıldıkça yaralar sulandı. Bebekler kondularda el kadar kaldı. Çocuklar başlarını tuta tuta sedir ayaklarının dibine kıvrıldı. Erkekler eğri boyunlarında, yürürken yana düşen başlarında açılan yaralar yüzünden korkuluklara döndü. Çiçektepe'den kuşlar kaçıştı. Tavuklar kadınların elinden yem almaz oldu. Ağaçlar yapraklarını döktü. Dökülen yapraklar grevle gelen türkülerin, düşlerin üstünü örttü. Çöp Yolundan kondulara yayılmış ne kadar laf varsa hepsi kabuk bağladı. (Tekin 1984, 45-46)

Al tempo in cui le giovani scioperanti scrivevano poesie lacrimevoli e sospirose sotto le foto degli attori incollate nei diari, si diffuse a Montefiore una nuova malattia causata dall'acqua che bevevano. Sul viso di tutti, piccoli e grandi, si aprirono ferite rosse come becchi d'uccello, che in breve tempo costellarono l'intero corpo [...].

Mentre le ragazze continuavano a scrivere versi sotto gli occhi ritagliati degli attori, le ferite cominciarono a suppurare. I lattanti smisero di crescere; i bambini, tenendosi la testa dolente, si accacciarono sotto i divani; gli uomini, con le ferite sui colli storti e sulle teste inclinate di lato, sembravano tanti spaventapasseri. Gli uccelli erano infatti fuggiti da Montefiore, le galline non volevano più mangiare dalle mani delle donne, e gli alberi avevano perso le foglie. Il tappeto di foglie cadute si adagiò sulle canzoni e sulle speranze portate dallo sciopero; così si formò una crosta su tutte le storie diffuse tra le baracche della via dell'Immondizia. (Trad. it. di Saraçgil 1995, 44-45)

²⁰ “Çiçektepe'nin midesi”, ivi 1994, 114.

La lingua come epidermide e crosta, coacervo di storie e forme narranti stratificate; ma anche i corpi, nel loro accogliere ferite simili a becchi d'uccelli, si fanno "racconto" del processo mutante: il romanzo, d'altronde, può essere letto come sovrapposizione continua, dove la zona di margine – la baraccopoli – autorizza e rende possibili ibridazioni e collegamenti qualitativi tra la materia organica e il piano elocutivo. La 'tossicità' di Montefiore sarà poi resa dicibile dal giovane insegnante, non solo controparte letteraria della stessa mano autorale – "scrisse numerose poesie sul tanfo e sul luccichio della spazzatura, senza escludere i fumi che s'innalzavano dalla via dell'immondizia" (trad. it. ivi, 95)²¹ – ma, soprattutto, l'unico a dischiudere l'*ethos* ecologico sotteso all'intero romanzo:

Çiçektepe Sanayi, çöp tepelerinin üstünden konducuları Kİp alınca, çöp tepeleri Şiirli Hoca'ya ve martılara kaldı. Şiirli Hoca, çöp ayıklayan martıları öğrencilerine benzetip uzun bir şiir yazdı. Yazdığı şiiri, içine hüüzün dolduğu bir akşam martılara okumak istedi. Başı önünde ağır ağır yürüyerek mırıldandı. Ama martılar Şiirli Hoca'ya kanat silkti. Martılara göre çöp bayırlarının yazılmış yazılacak bir tek şiiri vardı. Onu da çöp bayırlarındaki kondularda yaşayan insanlar çok önceden yazmıştı. Uzun değildi. Kıpkısaydı. Çıgıllıklar, bağırmalar, taşlamalar arasında söylenen bir dizeydi. Çöpten kesilmek. (Ivi, 83)

Quando la zona industriale si impossessò dei baraccati togliendoli ai cumuli d'immondizia, questi ultimi restarono al maestro-poeta e ai gabbiani. L'insegnante, vedendo i gabbiani così simili ai suoi studenti, ci scrisse su una poesia. Volle, una sera in cui era stato colto dalla tristezza, leggere quella poesia ai gabbiani: la bisbigliò, camminando lentamente con la testa abbassata. Ma i gabbiani scossero le ali al suo indirizzo. Secondo loro, vi era una sola poesia possibile sui cumuli d'immondizia, ed era stata scritta molto tempo prima dalle persone che vivevano nelle baracche sulle Colline dei Rifiuti. Non era lunga; anzi, era proprio corta. Era una sola strofa da recitare in mezzo alle urla, alle grida, e al lancio di pietre: *Basta con l'immondizia!* (Trad. it. ivi, 94)

L'essere al margine, tuttavia, porta anche a dei rapporti contraddittori con la sua controparte, ovvero il 'centro' (e, nel nostro caso, la metropoli di Istanbul). È percepibile, nel romanzo di Tekin, la relazione instabile e provvisoria tra i due estremi, dal momento che

una semplice ridefinizione assiomatica degli insiemi che costituiscono le basi – ossia quegli insiemi a partire dai quali è possibile creare tutti gli altri e che quindi generano lo spazio – della topologia introdotta [...] produce il risultato di stravolgere la gerarchia dello spazio considerato: utilizzando infatti nuovi insiemi per costituire una base si modifica il centro – o i centri – dell'insieme e quindi pure il suo margine. (Magris 2015, 17)

²¹ "çöp parlıları ve çöp yolundan yükselen dumanlar üstüne sayısız şiir yazdı", ivi, 80.

In *Berci Kristin Çöp Mâsallari* tale condizione non solo è sempre mobile e possibile, ma i personaggi e i loro corpi vivono – per quanto paradossale possa apparire – attraverso la cancellazione e la sottrazione di se stessi; anche perché l’essere umano e gli elementi xenobiotici sono entrambi posti in una condizione liminare o comunque di soglia, nel loro essere scarto sociale (il primo) e industriale (i secondi). Man mano che il libro prosegue, si assiste a una continua negoziazione di quelle che sono le coordinate spaziali, biosferiche e ontologiche, spesso indulgendo in uno slancio postumanista, in una concrezione tra uomo e macchina: “Gülbey si rifiutò di staccarsi da quella macchina sulla quale lavorava da anni: l’aveva usurata col proprio respiro, e lucidata col sudore” (trad. it. ivi, 134)²²; o, ancora, si prenda in esame il seguente estratto situato a inizio dell’opera, dove è ben percepibile la traslazione dell’anatomia corporea in una vera e propria “mappa” degli ingranaggi:

Şengül umutla her gelene düşünü açıp gösterdi. O elden o ele verdi. Şengül’ün memeleri düşünenden kopup düşecekken Kibriye Ana çaltaklana çaltaklana koşup yetiştii. “Gelin teli bulursanız bu memeleri gelin edip ağlatırım,” dedi. Memeleri iyileştireceğine yemin etti. Başına toplanan kadınlara insanın içindeki takımların yerini bildiğini söyledi. Döşte, boyun kökünde ne diziliyse adlarını sayıp döktü. Yakında Çiçektepe’de dölsüz kadın bırakmayacağına, kan bezgini kadınlar için kanı hip diye durduracak ilaç tarifeleri dağıtacağına söz verdi. (Ivi, 33)

Quando i seni di Sengül erano ormai sul punto di staccarsi, accorse la madre Kibriye asserendo che, se solo le avessero procurato dei fili d’argento, avrebbe poi trasformato quelle mammelle in commosse sposine e le avrebbe fatte piangere.²³ Disse di conoscere la locazione di tutti gli arnesi che stanno negli esseri umani²⁴ e, a dimostrazione di ciò, recitò la completa anatomia del petto e della base del collo, per vantarsi poi che di lì a poco non avrebbe lasciato donna sterile o emorragica a Montefiore. (Trad. it. ivi, 29)

Vi sono passaggi, inoltre, dove la natura liquida²³ dei corpi che, nella fattispecie, risponde a un’interconnessione di tipo organicistico, in nome di una porosità di queste tossiche esistenze:

²² “Çiçektepe’nin midesi”, Tekin 1984, 114.

²³ Le lacrime sono una costante del libro, spesso destinate ad incorporarsi al percolato dei rifiuti: “Il luccichio aveva abbagliato gli occhi di Cemal il curdo, e questi aveva pianto colpito dalla somiglianza del posto col proprio villaggio d’origine. Sparse le sue lacrime su quel brillio, le mescolò ai liquami dell’immondizia, poi dopo averle asciugate costruì la propria dimora vicino alle Colline dei Rifiuti, dove sancì la propria autorità sul suolo” (trad. it. ivi, 63-64); “Parıltılar Kürt Cemal’in yüzüne vurup gözlerini aldı. Kürt Cemal çöp yığınlarını çevreleyen yerleri köyüne benzetip ağladı. Parıltıların üstüne akan, çöp sularına karışan gözyaşlarını sildikten sonra çöp yığınlarının yamacına mekân kurdu”, ivi, 58).

İnsan aklının suyla çalıştığını söyleyerek Çiçektepe’li erkekleri su bulmaya çağırır. Erkekler su için fabrikaların kapısını aşındırırken, insanın içindeki takımların yerini bilen Kibriye Ana, Güllü Baba’yla özlü söz yarışına kalktı. “Su içmeden yaşamak Allaha vergidir!”. (Ivi, 45)

Dicendo che la mente funziona ad acqua, [Güllü Baba] mobilità gli uomini di Montefiore per cercarne. Mentre essi bussava alla porta di tutte le fabbriche, la madre Kibriye – quella che conosceva gli aggeggi che stanno dentro gli esseri umani – si mise a competere con Güllü Baba quantov a discorsi concettosi. Così tirò fuori il detto: «Solo Dio può vivere senz’acqua!». (Trad. it. ivi, 46)

Nel suo volgere al termine, il libro di Tekin sembra concludersi laddove era iniziato, ovverosia in una ridefinizione degli spazi, ragion per cui la cartografia di Montefiore – sempre in nome di quel rapporto aleatorio e estremamente precario tra margine e centro – finisce con lo sdoppiarsi in:

Çiçektepe’lilerin her gün koltuklarının altında ufak tefek eşya taşıyarak ve sonunda toplu bir taşınmayla var edip taçlandırdıkları Birlik Çiçektepe adıyla bin yıl yaşadı. Gözden ve gönülden düşen Vakıf Çiçektepe’ ye yeni adı bir yıl dayanmadı. “Çiçektepe Esrar Zulası”, “Çiçektepe Fuhuş Yuvası” diye başka başka isimler aldı. (Ivi, 120)

Montefiore Unità, dove gli abitanti di Montefiore si recavano ogni giorno portandosi appresso un piccolo mobile fino a che non ebbero completato il trasloco, visse mille anni con il proprio nome. Mentre a Montefiore Fondazione, che aveva perso il suo posto negli occhi e nei cuori, il nuovo nome non resistette nemmeno un anno e si trasformò in “Montefiore ricettacolo di droga” o “Montefiore covo di prostitute”. (Trad. it. ivi, 143)

Un luogo destinato a partizioni ulteriori e che quasi si moltiplica per gemmazione: nelle sue storie “tossiche”, dove la contaminazione aveva originato quasi una schiera di ibridi, la prostituta Emel è forse l’incarnazione dello spirito dell’intero romanzo, di una natura *cross-border* che lo pone al crocevia di spazi, esistenze, forme vitali e classificazioni di genere²⁴. Ecco perché il libro istituisce una tensione profonda tra margine, corpo umano e sostanze di scarto: una dinamica che, a livello testuale, si è rivelata non solo di ampia portata, ma ci ha permesso di guardare a *Berci Kristin Çöp Mäsallari* da plurime prospettive, anche avvalendoci di un *close reading* che, a conti fatti, ha voluto riabilitare la carica evocativa del testo, altrimenti isterilito da elucubrazioni teoriche fini a se stesse. L’intento, d’altronde, era anche quello di guardare alla bellezza di questo romanzo, purtroppo introvabile, allo stato attuale, sugli

²⁴ “Mentre le preziose parolacce che diceva a coloro che le fischiarono dietro facevano il giro delle baracche in tutte le Colline dei Rifiuti, vennero a galla voci circa il fatto che ‘quella da mezz’ora’ non fosse una vera donna” (trad. it. ivi, 148; “Ardından ıslık öttürenlere salladığı kıymetli küfürler çöp bayırılarındaki konu mahallelerinde dilden dile dolaşırken ‘Yarım saatlik’in sahte kadın olduğuna dair söylentiler çıktı”, ivi, 124).

scaffali delle nostre librerie. Certo, il saggio di Serpil Oppermann è stato – questo è indubbio – il grimaldello che ha consentito un attraversamento in chiave ecocritica del libro di Tekin, ma abbiamo voluto comunque spingerci oltre, attivando – e qui si è rivelata fondamentale la lettura ravvicinata – quelle suggestioni comparatistiche che, in certo qual modo, ci hanno permesso di inquadralo in una dimensione globale dove la crisi, ecologica e culturale, è ormai stringente, tale da spingerci ogni giorno a un faticoso re-inserimento nel mondo – proprio come i baraccati di Montefiore. Se ogni testo – e prendiamo a prestito le parole da Luigi Meneghello – “ha parti chiare e parti oscure, non soltanto in superficie [...], ma in tutta la sua costituzione” (2007, 249), noi abbiamo cercato di illuminare quest’ultime, forse rischiarando strade che erano già state battute, ma restano – e di questo ne siamo certi – le fiabe di quelle colline: di un monte “fiorito” che affascina ma, al tempo stesso, atterrisce, forse perché tristemente profetico.

Riferimenti bibliografici

- Akçeşme Banu (2016), “Green Literature: Cross-Fertilization between Literature and Ecology in Latife Tekin’s *Berjin Kristin: Tales from the Garbage Hills*”, in Banu Akçeşme, Hasan Baktir, Eugene Steele (eds), *Interdisciplinarity, Multidisciplinarity and Transdisciplinarity in Humanities*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 10-24, <cambridgescholars.com/download/sample/63070> (11/2016).
- Alaimo Stacy (2010), *Bodily Natures. Science, Environment and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press.
- Berger John (1995), “Voci”, in Latife Tekin, *Fiabe dalle colline dei rifugi*, Firenze, Giunti, i-vii.
- Carson Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin.
- Commoner Barry (1971), *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*, New York, A.A. Knopf.
- Coole Diana, Frost Samantha, eds (2010), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham-London, Duke UP.
- Crutzen P.J. (2002), “Geology of Mankind”, *Nature* 415, 23, doi:10.1038/415023a.
- Favareau Donald, ed. (2010), *Essential Readings in Biosemiotics*, Springer, Dordrecht.
- Foucault Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard. Trad. it. di E.A. Panaitescu (2016 [1967]), *Le parole e le cose: un’archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli.
- (1967), “Des espaces autres” (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 46-49, <http://desteceres.com/heterotopias.pdf> (11/2016). Trad. it. di Salvo Vaccaro, Tiziana Villani, Pino Tripoli (2010), *Eterotopia*, Milano, Mimesis.
- Gülendam Ramazan (2008), “Inside Contemporary Turkish Literature: Concerns, References and Themes”, *Turkish Studies* 3-4, 454-471, <https://doaj.org/article/7b08b5fa9330491d863fcd920c49c957> (11/2016).
- Haraway Donna (1990 [1989]), *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, London-New York.

- Hodder Ian (2014), "The Entanglements of Humans and Things: A Long-Term View", *New Literary History* 45, 1, 19-36, doi: 10.1353/nlh.2014.0005.
- hooks bell (2000 [1984]), *Feminist Theory: from Margin to Center*, London, Pluto Press.
- Hugo Victor (1985 [1862]), *Les Misérables*, in Id., *Oeuvres complètes, Roman II*, dirigée par Jacques Seebacher, Guy Rosa en collaboration avec le Groupe Inter-universitaire de travail sur Victor Hugo-Paris VII, Paris, Robert Laffont. Trad. it. di Mario Picchi (2014 [1983]), *I Miserabili*, Torino, Einaudi.
- İçduygu Ahmet, Deniz Ahmet, Aksel D.B. (2013), *Migration Around Turkey. Old Phenomena, New Research*, İstanbul, The Isis Press.
- Iovino Serenella (2012), "Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics", in Timo Müller, Michael Sauter (eds), *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, Heidelberg, Winter Verlag, 51-68.
- (2015), "Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia", in Daniela Fargione, Serenella Iovino (a cura di), *ContaminAzioni Ecologiche. Cibi, nature e culture*, Milano, LED, 103-117, <www.ledonline.it/Relations/allegati/711-6-Contaminazioni-Ecologiche_Iovino.pdf> (11/2016).
- Iovino Serenella, Oppermann Serpil, eds (2014), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana UP.
- Magris Francesco (2015), *Al margine*, Milano, Bompiani.
- Meneghello Luigi (1997), *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli.
- Oppermann Serpil (2015), "Il corpo tossico dell'altro. Contaminazione ambientale e alterità ecologiche", trad. it. di Serenella Iovino, in Daniela Fargione, Serenella Iovino (a cura di), *ContaminAzioni Ecologiche. Cibi, nature e culture*, 119-132, <www.ledonline.it/Relations/allegati/711-6-Contaminazioni-Ecologiche_Oppermann.pdf> (11/2016).
- Rapisarda Lorena (2016), "Diversamente-bello, amabilmente *freak*. L'anatomia eccentrica e i suoi itinerari di riconciliazione", *Psicoart* 6, 2016, 1-17, doi: 10.6092/issn.2038-6184/6048.
- Ray S.J. (2013), *The Ecological Other. Environmental Exclusion in American Culture*, Tucson, University of Arizona Press.
- Salabè Caterina, a cura di (2013), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli.
- Salvadori Diego (2015), "Ecocritica: scrivere e pensare la biosfera", *Antologia Vieusseux* 60, 111-120.
- Saraçgil Ayşe (1995), "Introduzione", in Latife Tekin, *Fiabe dalle colline dei rifiuti*, Firenze, Giunti, ix-xvi.
- (1997-1999), "The gecekondü and Turkish Modernity", in Attilio Petruccioli (ed.), *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre 1-2*, 104-107.
- Tekin Latife (1983), *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul, İkinci Adam Yayınevi. Trad. it. di Edda Dussi, Ugo Marazzi (1988), *Cara spudorata morte*, nota critica di Sema Postacıoğlu, Firenze, Giunti.
- (1984), *Berci Kristin Çöp Mäsallari*, İstanbul, İkinci Adam Yayıncılık. Trad. it. di Ayşe Saraçgil (1995), *Fiabe dalle colline dei rifiuti*, con la collaborazione di Aglaia Viviani, Firenze, Giunti.
- Whitehead A.N. (1920), *The Concept of Nature: Tarnier lectures delivered in Trinity College*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. it. di Massimo Meyer (1948), *Il concetto di natura*, Torino, Einaudi.
- Yaeger Patricia (2008), "The Death of Nature and the Apotheosis of Trash; Or, Rubbish Ecology", *PMLA* 123, 2, 321-339.

SAGGI E STUDI

Percorsi e ritorni tra Vecchio e Nuovo Mondo

Studi iberici e latinoamericani

a cura di

Arianna Fiore e Silvia Lafuente

Premessa

Arianna Fiore, Silvia Lafuente

Università degli Studi di Firenze

(<arianna.fiore@unifi.it>; <silvialafuentesur@gmail.com>)

Perché non cercare semplicemente di toccare l'altro, sentire l'altro, permettere all'altro di rivelarsi? La mia libertà non mi è dunque data per edificare il mondo del Tu?¹

Sostiene Tzvetan Todorov che la conquista dell'America annuncia e fonda l'attuale identità europea e interviene in modo decisivo nella formazione del pensiero moderno. Il contatto con il Nuovo Mondo fu, a tutti gli effetti, determinante: trovare l'America e le sue immense ricchezze modificò non solo il ruolo che l'Europa si ritrovò improvvisamente a occupare rispetto al nuovo assetto geografico, ma sollevò anche domande cruciali sulla natura, la religione, la morale, la cultura e la politica, e non solo nel XVI secolo, ma anche in quelli successivi, tanto da far emergere il bisogno di rivalutare le proprie radici e ridefinire l'identità "americana". E questo processo collegato a un vasto dibattito culturale non è ancora concluso.

A partire dal 1492, la coscienza eurocentrica si ridefinisce pertanto, essenzialmente, in contrapposizione all'Altro: la conquista condusse i popoli scoperti verso la periferia del mondo e gli ecosistemi delle loro terre subirono, loro malgrado, una profonda trasformazione. La diffusione, per esempio, del concetto europeo di natura e l'idea che gli esseri umani avessero il compito di controllare e manipolare l'ambiente fu un fattore chiave che consentì l'espropriazione delle terre americane, il degrado sociale degli abitanti, la loro emarginazione e in buona misura la schiavitù. Gli effetti, com'è noto, furono devastanti, anche dal punto di vista ecologico, oltre che biologico e culturale.

Mano a mano che progrediva la conquista, diverse idee e immagini, tipiche dei popoli indigeni, vennero rese invisibili, quando non completamente negate. Le tradizioni dei popoli originari, la loro visione del mondo, i loro usi e costumi, le loro lingue, non furono accettati, e l'ambiente e la loro cultura vennero alterati

¹ "Supériorité? Infériorité? Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre? Ma liberté ne m'est-elle donc pas donnée pour édifier le monde du Toi?" (Fanon 1952, 228-229). Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

per agevolare l'applicazione di procedure europee. La nuova situazione creata dalla scoperta non andò a intaccare quindi solo gli ecosistemi: intere culture e società furono smantellate. Questo modo di fare, associato alla visione rinascimentale dell'uomo europeo come centro del mondo, si opponeva alla tradizione medievale che vedeva la natura come un organismo vivo di cui l'umanità era parte integrante. Il concetto di natura fu distinto e separato da quello di società umana e cominciò così poco a poco a sedimentarsi una posizione dicotomica che finì per favorire l'affermarsi della superiorità della cultura occidentale, destinata ad addomesticare ambienti selvaggi per renderli abitabili; i nativi americani, non essendo in grado di dominare la natura e di nobilitarla attraverso la cultura, avrebbero dovuto essere esclusi quindi dal processo di civilizzazione, che sarebbe spettato pertanto, esclusivamente, agli europei. La natura perciò fu associata alla barbarie in contrapposizione alla civiltà, concentrata nelle città; in Argentina, ad esempio, alla fine del XIX secolo, si cercò di popolare il deserto (allora non contaminato dalla manipolazione occidentale) per condurlo verso la civiltà che avrebbe finalmente soppiantato la barbarie di indiani e creoli, visti come un freno per un migliore utilizzo della natura. Si cercò quindi di rendere "più civili" le popolazioni locali portandovi nuovi immigrati, e quindi immagini, idee e concetti europei, sfruttando contemporaneamente le risorse naturali e culturali offerte dal territorio.

Nel contesto coloniale si è sempre imposto un concetto che occupa una posizione centrale rispetto all'Altro, a cui quest'ultimo è sottomesso, come ad esempio le opposizioni binarie di civiltà/barbarie e centro/periferia, per citarne due tra le più importanti. In epoca recente, Derrida ha risposto a questa impostazione con la proposta di decostruzione, nel suo caso applicata all'ambito linguistico: l'obiettivo principale è decentrare il centro, infrangere queste posizioni di privilegio valorizzando le diversità e le realtà plurali. Oggi la sfida consiste nel ripensare i rapporti esistenti e sedimentati rispetto al Nuovo e al Vecchio Mondo, per rovesciare tendenze e consuetudini che hanno giustificato l'appropriazione e il dominio. La strada da intraprendere, percorsa non dalla retorica della rottura ma dalla prospettiva di un futuro convergente, ci deve orientare verso il riscatto e la liberazione dalle vecchie nozioni, dando visibilità a idee fino ad ora subordinate e aprendo le porte a prospettive alternative alla cultura proveniente dai più importanti centri di potere mondiali. Diventa essenziale quindi la critica della storia passata alla luce di ciò che la storia presente ci consente, includendo l'attuale condizione dei migranti, colonizzati e rifugiati, nuovi soggetti politici che riscrivono le tradizioni nazionali. In tal modo è possibile correggere il futuro, liberandoci da stereotipi che non favoriscono il formarsi di un modello efficace di ricerca.

La sezione "Percorsi e ritorni tra Vecchio e Nuovo Mondo" propone una serie di riflessioni sui processi storici, letterari e linguistici intercorsi fra la Vecchia Europa – l'Occidente – e il continente americano – il Nuovo Mondo –, riflessioni che vengono accompagnate da una consapevolezza critica: in effetti, soltanto attraverso uno studio approfondito dei problemi locali si può arrivare a un comparativismo capace di valorizzare le diversità delle culture, la pluralità e l'alterità, senza alcuna semplificazione.

Silvia Lafuente, nel saggio di politica linguistica intitolato “Las lenguas inmigratorias y la política académica en la Argentina de la primera mitad del siglo XX” (*infra*, 451-466), illustra in una puntuale panoramica la realtà linguistica dell’Argentina dell’inizio del XX secolo, grazie all’approfondimento della figura di Vicente Rossi e della tormentata questione linguistica vissuta dal paese, diviso tra un anacronistico conservatorismo tenacemente difeso dalla Real Academia e la realtà eterogenea offerta invece dalla parlata della composita realtà migrante.

Alla ricca e stimolante letteratura peruviana contemporanea si rivolgono invece Martha L. Canfield, con il suo studio “Carlos Germán Belli e la sua poesia classica e anticlassica” (*infra*, 417-450), e Elisa Cairati, con “*Pasos perdidos y pesados*, cronache di passaggi di frontiera nell’opera di Gunter Silva Passuni” (*infra*, 467-480). Nel primo di questi due saggi, Martha L. Canfield compie un vero e proprio viaggio attraverso la poetica di Belli, mettendo in luce il conflitto tra anima e corpo e l’influenza che ebbero su di lui sia la poesia classica che le avanguardie, i canoni estetici del Vecchio Mondo e la modernità. Alla prosa invece, e nello specifico a Gunter Silva Passuni, scrittore peruviano inscrivibile all’interno del paradigma della letteratura della migrazione latinoamericana, si rivolge invece Elisa Cairati, che interpreta la sua opera avvalendosi della teoria della “doppia assenza” di Sayad. La raccolta di racconti *Crónicas de Londres* (2012) e il romanzo *Pasos pesados* (2016) costruiscono un percorso narrativo dai riflessi autobiografici nel quale viene messa a fuoco la complessità del soggetto migrante nel suo doppio statuto epistemologico di emigrato e di immigrato.

Godono invece di una prospettiva comparatistica i saggi di Vera Lúcia de Oliveira (unica rappresentante in questa giornata dello stimolante universo lusofono), di Andrea Spadola e di Arianna Fiore, i quali analizzano le continue contaminazioni tra la penisola iberica e il continente latino-americano in chiave diacronica e sincronica.

La prima, nel suo studio intitolato “La poesia di Lêdo Ivo e il viaggio come dimensione dell’esistenza” (*infra*, 517-529), analizza una delle principali tendenze della poetica del grande autore brasiliano, al quale ha dedicato numerosi lavori: la propensione al viaggio e al continuo dialogo con il proprio tempo e con i più grandi scrittori della letteratura brasiliana e portoghese, nonché con le letterature europee nel loro insieme, soffermandosi in particolare su un’opera del 2011, *Mormaço/Calima*, pubblicata poco prima della morte del poeta, avvenuta nel 2012.

Nella rappresentazione della Vergine si concentra invece lo studio di Andrea Spadola, focalizzando due testi: i “*Loores de Nuestra Señora*” di Gonzalo de Berceo (1975), interprete iberico della letteratura mariana di epoca medievale, e *Loores de Nuestra Señora. Comentarios a los nombres de la Virgen María* di Juana de Ibarbourou (1960 [1953]), portavoce della letteratura uruguayana del Novecento. Il lavoro di Spadola, intitolato “Visioni e proiezioni della Vergine in Gonzalo de Berceo e Juana de Ibarbourou” (*infra*, 481-496), offre un’accurata analisi comparativa condotta secondo i piani teorico-critici di Jean-Pierre Richard e di Michel Collot, riscontrando convergenze e contaminazioni nelle due opere omonime e molto lontane tra loro nel tempo e nello spazio.

Alla figura del conquistatore basco Lope de Aguirre e ai motivi e modalità di rappresentazione del teatro spagnolo del XX secolo si rivolge infine Arianna Fiore con il suo contributo, intitolato “Il mito di Lope de Aguirre in due opere della drammaturgia franchista e postfranchista” (*infra*, 497-516). Il lavoro analizza la prima opera dedicata al conquistatore durante il periodo franchista, il *Lope de Aguirre* del 1941 di Gonzalo Torrente Ballester, e la prima opera con lo stesso soggetto pubblicata in epoca democratica, *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, di Ignacio Amestoy Eiguren, del 1985. Aguirre, che nel XVI secolo aveva lasciato la Spagna per cercare fortuna nelle terre di conquista, e che nel XX compie il viaggio inverso per tornare in Europa, nell’Occidente, è il migrante senza pace che solca il mare in cerca di una patria, diviso fra Vecchio e Nuovo Mondo, figlio o forse orfano di entrambi.

L’insieme dei contributi intende dimostrare come il rapporto tra Vecchio e Nuovo Mondo, la memoria della Conquista e l’incontro-scontro di culture sia tuttora motivo di appassionata riflessione in ambito peninsulare e continentale.

Riferimenti bibliografici

- Amestoy Eiguren Ignacio (2012 [1985]), *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, Madrid, Fundamentos.
- Collot Michel (1986), “Thématique et psychanalyse”, *Territoires de l’imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, sous la direction de Jean Claude Mathieu, Paris, Seuil, 213-233.
- de Berceo Gonzalo (1975), “Los Loores de Nuestra Señora”, in Id., *Obras completas III*, estudio y edición crítica por Brian Dutton, London, Tamesis Books Limited.
- de Ibarbourou Juana (1960 [1953]), *Obras completas*, palabras preliminares de Ventura García Calderón, compilación, anotaciones y noticia biográfica por Dora Isella Russell, Madrid, Aguilar.
- Fanon Frantz (1952), *Peau noir, masques blancs*, Paris, Seuil, 229. Trad. it. di Mariagloria Sears (1996), *Pelle nera, maschere bianche*, Milano-Tropea, I tigli, <http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/peau_noire_masques_blancs/peau_noire_masques_blancs.pdf> (11/2016).
- Lêdo Ivo (2011), *Calima*, trad. esp. de Martín López-Vega, Barcelona, Vaso Roto Ediciones.
- (2013), *Mormaço*, com pinturas de Steven Alexander, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- Richard J.P. (1954), *Littérature et Sensation*, préface de Georges Poulet, Paris, Seuil. Trad. it. di Giovanni Bogliolo (1969 [1967]), *La creazione della forma*, a cura di Carlo Bo, Milano, Rizzoli.
- Sayad Abdelmalek (1999), *La Double Absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré*, Paris, Seuil. Trad. it. di Deborah Borca, Raoul Kirchmayr (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell’emigrato alle sofferenze dell’immigrato*, a cura di Salvatore Palidda, prefazione di Pierre Bourdieu, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Silva Passuni Gunter (2012), *Crónicas de Londres. Cuentos y Relatos* (Cronache di Londra), Lima, Atalaya Editores.
- (2016), *Pasos pesados* (Passi pesanti), Londra, Myrdle Court Press.
- Todorov Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtin*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di A.M. Marietti (1990), *Michail Bachtin: il principio dialogico*, Torino, Einaudi.
- Torrente Ballester Gonzalo (1941), *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas* (Lope de Aguirre: cronaca drammatica della storia americana in tre giornate), Madrid, Ediciones Escorial.

Carlos Germán Belli e la sua poesia classica e anticlassica

Martha L. Canfield

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

Abstract:

This article tries to provide the reader with the fundamental elements for a journey through Carlos Germán Belli's poetry. The analysis starts from his life and the artistic situation in which he began to write, followed by examination of the peculiar features of his poetry as well as his search for consolation in writing and the metaphorical constructions (the *cud*) created to explain the conflict between body and soul. In this analysis, the study of the relationship between classic and the avant-garde poetry is central, as is the close link between the modern and aesthetic criteria of the Old World, with which the author shapes a lexical and semantic mix, which allows him to express all the innate pain of humankind through topical themes with a unique exciting lyricism.

Keywords: *classical canon, Generation of 1950, Peruvian poetry, pleasure and enjoyment, vanguards*

È la fede nella forma,
non per il rischio del vuoto
ma per il puro piacere di godercela.¹

1. Collocazione storica. La Generazione del '50

Il gruppo generazionale in cui si è soliti collocare Carlos Germán Belli, nato nel 1927, è quello della cosiddetta *Generazione del '50*, composta da scrit-

¹ "Es la fe en la forma, no por el riesgo del vacío, sino por el puro placer de disfrutarla". Da Belli, "Asir la forma que se va", di *El alternado paso de los hados* (2006), in *Los versos juntos. 1946-2008. Poesía completa*, 2008, 633. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

tori nati tra il 1916 e il 1935, segnati storicamente da due fatti fondamentali: la dittatura di Manuel A. Odría (1948-1956) e la Rivoluzione cubana, con la caduta del dittatore Fulgencio Batista e l'avvento al potere del capo dell'*Ejército Rebelde* Fidel Castro, il primo gennaio 1959. I principali nomi poetici di questa generazione, oltre a Belli, sono: Javier Sologuren (Lima 1921-2004), Gustavo Valcárcel (Arequipa 1921 – Lima 1992), Jorge Eduardo Eielson (Lima 1924 – Milano 2006), Sebastián Salazar Bondy (Lima 1924-1965), Blanca Varela (Lima 1926-2009), Alejandro Romualdo (Lima 1926-2008), Washington Delgado (Cusco 1927 – Lima 2003), Juan Gonzalo Rose (Tacna 1928 – Lima 1983), Federico Bendezú (Lima 1928-2004), Leopoldo Charriarse (Lima 1928), Américo Ferrari (Lima 1929-2016), Pablo Guevara (Lima 1930-2006), Cecilia Bustamante (Lima 1932), Arturo Corcuera (Trujillo 1935). Il gruppo è, senza dubbio, uno dei più ricchi, diversificati e influenti del XX secolo in Perù. Nel riconoscerlo come tale c'è unanimità fra i critici e alcuni, come Marco Martos, lo sottolineano con evidente entusiasmo:

Han pasado más o menos cincuenta años desde que los primeros de estos poetas comenzaron a escribir. Algunos críticos prefieren la escritura de Eielson, otros la de Sologuren o Blanca Varela, o la de Delgado o la de Belli, o la de Romualdo, o la de Bendezú [...] En numerosos momentos de su historia el Perú tuvo poetas de gran calidad, desde González Prada, Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Moro, Oquendo, Abril, pero entre ellos y sus coetáneos hubo a veces diferencias abismales. No ocurre esto con los poetas que [citamos]. Nunca hubo en el Perú grupo poético de tanta calidad. (Martos 1993, 10)

Sono passati più o meno cinquant'anni da quando i primi di questi poeti cominciarono a scrivere. Alcuni critici preferiscono la scrittura di Eielson, altri quella di Sologuren o di Blanca Varela, o quella di Delgado o di Belli, o quella di Romualdo, o di Bendezú [...] In molti momenti della sua storia il Perù ha avuto poeti di grande qualità, da González Prada, a Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Moro, Oquendo, Abril, ma tra loro e i loro coetanei c'erano a volte delle differenze abissali. Questo non succede con i poeti [citati]. Non c'è mai stato in Perù un gruppo poetico di così alta qualità.

Inoltre è giusto ricordare che questo gruppo apporta importanti innovazioni non solo nell'ambito della poesia, ma anche – e mi limiterò a fare un esempio per area, sebbene potrebbero essere molti di più – nella narrativa (Julio Ramón Ribeyro), nelle arti plastiche (Fernando de Szyszlo), nella musica (Enrique Iturriaga), nella filosofia (Augusto Salazar Bondy) e nelle scienze sociali (Pedro Macera). In Perù sono stati vincolati alla scoperta e allo sviluppo della letteratura urbana, all'interesse per i temi d'attualità, alla rivendicazione delle radici indigene e a una tendenza politica di sinistra. Questa caratterizzazione, come osserva José Miguel Oviedo, è corretta, ma allo stesso tempo è incompleta perché tutti gli appartenenti al gruppo – o la maggior parte di loro – “furono

raffinati artisti che preferirono andare oltre le circostanze immediate e impegnarsi, in età molto giovane, in opere di immenso valore estetico”². E in questo recupero dei valori estetici, in parte trascurati dal realismo, dal regionalismo, dall’indigenismo, si arriva con questo spirito “manierista” tipico non solo del XVI secolo ma anche del XX, come ha ben spiegato Hauser (1964), da un lato al recupero del classico con una provocatoria distorsione dei canoni, dall’altro a una congiunzione fra l’estetico, il volgare, il ludico e il parodico. Cioè, si arriva a quello che a partire dalla decade del Settanta s’incominciò a definire come “postmodernità”, con la sua tendenza alla decadenza e allo stesso tempo, paradossalmente, alla resistenza³.

Dentro queste coordinate possiamo collocare comodamente sia l’arte visuale di Szyszlo che la poesia di Eielson: Szyszlo riunisce immagini e chiari riferimenti alle culture precolombiane con forme astratte di squisita contemporaneità o con figure fantastiche che sembrano sorgere dalla logica onirica; Eielson recupera ugualmente personaggi classici, Don Chisciotte, Rolando, la Maria evangelica, e allo stesso tempo crea distorsioni e parodie irriverenti, mescolando un linguaggio di registro alto con formule colloquiali e perfino volgari. Ma questo gioco tra il nuovo e il classico, tra l’alto e il basso, così come altre combinazioni che prima sarebbero apparse inaccettabilmente paradossali, si produce più o meno in tutti i membri di questa generazione e certamente – potremmo anche dire in maniera estrema – in Carlos Germán Belli.

2. Un’opzione per il Neoclassicismo⁴

Carlos Germán Belli porta fino alle estreme conseguenze una scelta stilistica complessa, nella quale ha un ruolo preponderante il recupero del classico. Come aveva osservato lucidamente Roberto Paoli, la sua è una scelta inevitabile perché “il suo mondo è una manifestazione della radicale divergenza e dello scontro tra la degradazione umana nella società contemporanea e gli estinti codici letterari e iperletterari che il poeta rimette in moto per comunicarla”⁵.

Leggendo la poesia di Belli si comprende subito che i motivi che la ispirano derivano fondamentalmente dalla sua esperienza di vita. Ossia la componente autobiografica è rilevante, perché, come sappiamo, la poesia costituisce una

² “fueron refinados artistas que prefirieron ir más allá de las circunstancias inmediatas y comprometerse, a muy temprana edad, en obras de hondos alcances estéticos” (Oviedo 2002, 213).

³ Sono i concetti che definisce e spiega Habermas (2003).

⁴ All’interno di questo paragrafo si analizzano termini, parole e frasi utilizzate da Belli nella sua poesia; in molti casi si preferisce lasciare nel testo le parole dell’originale spagnolo poiché la traduzione potrebbe risultare non di immediata comprensione.

⁵ “su mundo es manifestación de la radical divergencia y del choque entre la degradación humana en la sociedad contemporánea y los extintos códigos literarios e hiperliterarios que el poeta vuelve a poner en actividad para comunicarla” (Paoli 1985, 151).

sublimazione e una trasmutazione del vissuto. L'universo ordinato e regolato dal poeta può risultare inoltre – e così è in questo caso – una rivincita, una compensazione per gli aspetti più deprimenti della vita. Se nella poesia giovanile di Belli si può constatare una ribellione ispirata al surrealismo, in quella che segue predomina la sensazione di una sconfitta, una grande amarezza, le cui cause contengono la tragica condizione del fratello Alfonso, invalido dalla nascita, e il bisogno di sottomettersi all'avvilente routine del suo lavoro presso il Senato.

Inoltre, in generale, il motivo autobiografico è rappresentativo della situazione storico-generale nella quale si trova l'autore. E nel momento nel quale il tema della città e le angosce provocate dalla "giungla di cemento" cominciano a diffondersi, prima nella narrativa e dopo nella poesia, coincidendo naturalmente con lo sviluppo urbano e con il consolidamento di nuove abitudini legate al nuovo sistema di vita, vediamo come in diverse parti del continente cresce la letteratura urbana. In Uruguay, paese con il quale il Perù mantiene importanti relazioni culturali ed editoriali, Juan Carlos Onetti (1909-1994) dà inizio al romanzo urbano con *El pozo* (1939; *Il pozzo*, 2015), dichiarando che una città che non ha una letteratura che la rifletta non può conoscersi; è come qualcuno che non ha mai visto il proprio volto allo specchio. Più tardi, Mario Benedetti (1920-2009), in parte stimolato dal suo conterraneo, focalizza la sua letteratura nella città; e anche nella poesia segue il modello di un linguaggio che non teme di adottare gerghi colloquiali e familiari. Questo lo aveva già iniziato a fare l'argentino Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), e continuò a farlo suo figlio César Fernández Moreno (1919-1985), amico di Mario Benedetti. Ma è soprattutto quest'ultimo che sorprende la critica e i lettori quando nel 1956 pubblica *Poemas de la oficina* (*Poesie in ufficio*, 2001). In questi versi si ritrae con la stessa durezza e con la stessa lucidità autoanalitica che troviamo in Belli, la vita insipida dell'impiegato, l'amarezza inevitabile, le invidie e i rancori che avvelenano la quotidianità meccanica e frustrante di questa classe sociale medio-bassa, di scarsi guadagni, costantemente esclusa dalla partecipazione al livello dirigenziale o politico. Quello che Benedetti vede a Montevideo è più o meno lo stesso che Belli vede a Lima. Belli vede anche il degrado progressivo della sua città. La vede "orribile" come già l'aveva vista César Moro (e difatti lo cita nell'epigrafe di apertura di *¡Oh Hada Cibernética!* del 1962), la descrive come una "riva fiera", come una "valle aspra", la chiama "Bética non bella"⁶. Però quello che è assolutamente personale e unico in Belli è il ricorso ai modelli classici e alla combinazione del classico con il contemporaneo, del registro alto con quello basso, del sublime con l'orribile. Come se l'adozione dei modelli classici servisse a nobilitare ciò che è irrimediabilmente miserabile e pertanto, in qualche maniera, a redimere colui che lo patisce. In Belli si produce in modo

⁶ "orilla fiera" (da "A mi esposa", raccolta in *Por el monte abajo* (1966; Belli 2008, 117); "valle arisco" (da "No del seso...", raccolta in *¡Oh Hada Cibernética!* (ivi, 83); "Bética non bella" (da "En Bética no bella", raccolta in *¡Oh Hada Cibernética!* (ivi, 93).

assoluto e sorprendente quello che è stato chiamato *la salvezza a causa della poesia*. E in questa salvezza, i modelli classici hanno una funzione primaria.

L'esistenza è riscattata dalla poesia⁷. Però questa riabilitazione non può essere realizzata con un linguaggio di un unico registro alto, un linguaggio totalmente nobile che la falsificherebbe. Allora il poeta, cosciente di questo conflitto che non si deve nascondere, ricorre alla mescolanza di registri linguistici, amalgamando livelli diversi e addirittura opposti, che corrispondono formalmente a questo conflitto esistenziale che si desidera esprimere. Così, il classicismo di Belli si lascia bombardare e perfino lacerare da un linguaggio moderno che non rifiuta il volgare e il rude. In cosa consiste esattamente questo classicismo? Secondo Roberto Paoli, questo classicismo radica principalmente:

En recurrir a una verdadera *factio* pastoril con nombres comunes y de personas, personificaciones y lugares, tomados de una codificación arcádica (*zagal, corzo, venablo, tórtola, dardo, Filis, Anfriso, Tirsis, Cloris, Austro, Aquilón, Betis, Bética*, etc.). Puede afirmarse igualmente que el léxico de la naturaleza (*soto, valle, risco, álamo, olmo, mirto, laurel*, etc.) forma parte, por lo general, de la misma codificación. Otros tópicos y alegorías que se remontan a la tradición literaria hispánica medieval-renacentista (*el «locus amoenus»; el vasallaje a una hermosa que no se apiada de su amante; los hados adversos; el escarmiento y el desengaño*, etc.) se revisten igualmente de un léxico rico en arcaísmos, en cultismos, en petrarquismos e hiperpetrarquismos; en una sintaxis con giros gongorinos como la elipsis y el hipérbaton, y otros recuerdos de las *Soledades* en las fórmulas sintácticas, pero también con soluciones en que lo literario se casa con lo coloquial limeño; en una métrica, por lo general, canónica y cerrada, aunque no exenta de intencionales cojeras en el uso del endecasílabo, que alterna los tipos regulares con otro que presenta expresivos desajustes entre prosodia y ritmo. (Ivi, 153-154)

Nel ricorrere a una vera *factio* pastorale con nomi comuni e di persone, personificazioni e luoghi, presi da una codificazione arcadica (*zagal, corzo, venablo, tórtola, dardo, Filis, Anfriso, Tirsis, Cloris, Austro, Aquilón, Betis, Bética*, ecc.⁷). Si può anche affermare che il lessico della natura: *soto, valle, risco, álamo, olmo, mirto, laurel*, ecc.⁸) forma parte, in genere, della stessa codificazione. Altri topici e allegorie che risalgono alla tradizione letteraria ispanica medievale-rinascimentale (il *locus amoenus*; il vassallaggio a una bellezza che non ha pietà dell'amante; i fati avversi; il castigo e il disinganno, ecc.) si rivestono ugualmente di un lessico ricco in arcaismi, in cultismi, in petrarchismi ed *iperpetrarchismi*; in una sintassi con giri gongorini come l'ellissi e l'iperbato, e altri ricordi delle *Soledades* [di Góngora] nelle formule sintattiche, ma anche con soluzioni nelle quali l'elemento letterario si sposa con quello colloquiale di Lima; in una metrica, per lo più, canonica e chiusa, anche se non priva di un andamento claudicante nell'uso dell'endecasillabo, che alterna i modelli regolari con un altro che presenta espressivi disaccordi fra prosodia e ritmo.

⁷ Cfr. Paoli 1985, 153.

⁸ "fanciullo", "capriolo", "giavellotto", "tortora", "dardo", "Filide", "Anfriso", "Tirsi", "Clori", "Austro", "Aquilone", "Beti", "Bética", ecc.

⁹ "bosaglia", "valle", "precipizio", "pioppo", "olmo", "mirto", "alloro", ecc.

Inoltre – e questo è forse la cosa più caratteristica e unica dello stile di Belli, come già detto – l'ingrediente classico si mescola con un lessico attuale, tecnologico, chimico e industriale. Indimenticabili e scioccanti sono termini come: “robot”, “cibernética”, “hidráulico”, “supersónico”, “plexiglas”, “celofán”, “vitamina”, “antibiótico”, ecc.¹⁰. Per arrivare a questo punto, ovvero, affinché Belli si sentisse autorizzato a commettere queste audacie, che a molti potevano sembrare insolenze insopportabili, si sono dovuti verificare almeno due fatti personali e storici. Il primo è l'avvento delle avanguardie, delle quali Belli si dichiara discendente, insieme al suo fascino per la Pop Art, che comincia a diffondersi più o meno quando Belli inizia a dare alla luce i suoi primi componimenti. Il secondo è l'esistenza di una linea poetica nel Cono Sud, nella quale inizia a distinguersi Mario Benedetti, in cui si ammettono varianti dialettali considerate *volgari* dal canone accademico, come l'uso del *voseo* e le parole rozze.

Il lessico tecnologico, in opposizione al lessico aulico e pastorale ma, come si è detto, provocatoriamente combinati, può abbracciare anche il versante anatomico-fisiologico (“bolo”, “glándula”, “cordón umbilical”, “subcutáneo”, “pubis”, etc.¹¹), l'alimentare (“albóndigas”, “tortilla”, “picadillo”, “filete”, “solumillo”, “huevos escalfados”, etc.¹²), l'economico-amministrativo (“salario”, “fisco”, “amanuense”, “decreto”, “montepío”, etc.¹³), così come frasi gergali e modi di dire peruviani, veri, o in parte modificati o addirittura inventati (“por quitame esas pajas”¹⁴, “descuajaringándome”¹⁵, “hasta las cachas”¹⁶, “de acá para acullá”¹⁷, etc.). Il significato finale di questa mescolanza lessicale e semantica è, senza dubbio, l'impresa che il poeta si è proposto di portare avanti e che consiste nel redimere la sventurata condizione umana, insignificante, deprimente, condannata al fallimento – secondo la teoria heideggeriana del “progetto gettato” – e come propone Sartre nel suo saggio del 1943, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (*L'essere e il nulla*, 2014 [1958]). La base filosofica esistenzialista sostiene la visione del mondo di Belli, però non si rassegna ad accettare il fallimento. Allora la poesia gli si presenta come forma di redenzione e in essa si immerge, in essa si concentra e a partir da essa si costruisce. Non si può escludere che la profonda fede religiosa – il suo deciso cattolicesimo – l'abbia illuminato e aiutato in questa grande mansione.

¹⁰ “robot”, “cibernética”, “idraulico”, “supersonico”, “plexiglas”, “cellofan”, “vitamina”, “antibiotico”, ecc.

¹¹ “bolo”, “ghiardola”, “cordone ombelicale”, “sottocutaneo”, “pube”, ecc.

¹² “polpette”, “frittata”, “trito di carne”, “filetto”, “lombata”, “uova in camicia”, ecc.

¹³ “salario”, “fisco”, “amanuense”, “decreto”, “monte di pietà”, ecc.

¹⁴ Il modo di dire comune è “por quitame allá estas pajas”, ossia “per un motivo banale”.

¹⁵ Svenendo di stanchezza.

¹⁶ In maniera estrema.

¹⁷ Il modo di dire comune è “deacá para allá”, Belli inserisce il termine raro “acullá” che si può tradurre con *più in là*.

3. Una poesia per la consolazione e la redenzione

Le proposte stilistiche di Belli, l'associazione tra una tematica nella maggior parte tragica – sebbene arrivi in determinati momenti il calore della poesia amorosa – e forme insolenti e sconcertanti, fanno di lui un caso unico nella poesia in lingua spagnola. Il complesso e originalissimo lavoro stilistico della sua poesia potrebbe suggerire che lui adopera il linguaggio poetico con uno spirito ludico o di sperimentazione fine a se stessa, come avviene con tanti scrittori e artisti nati dai movimenti avanguardistici. Ma questo non è il caso di Belli. Come ha già evidenziato Mario Vargas Llosa, la ricerca di novità e audacie fanno della sua poesia un'opera formalista e sperimentale, ma solo in seconda istanza; perché, in realtà, al di là del suo squisito manierismo, la sua poesia “è una drammatica testimonianza della vita quotidiana e le frustrazioni, miserie, delusioni, chimere e insignificanti occasioni, che il poeta esibisce con tanta impudicizia come angoscia, vestendole con questo lussuoso abbigliamento, come una vecchia rugosa, sdentata e purulenta che si avvolge in mantelli d'ermellino e gioielleria di lusso”¹⁸.

La drammaticità lacerante di queste poesie, unita a una dose di grottesco che l'autore inserisce grazie ai formidabili contrasti stilistici, producono questo effetto di consolazione e redenzione che lui stesso sta cercando. Quest'effetto, d'altra parte, si vede moltiplicato da un altro elemento ugualmente inusuale nella poesia, che è l'umorismo:

Todo lo que hay de grotesco en los formidables contrastes de que está hecha la poesía de Carlos Germán Belli se halla humanizado por el humor, otra constante de su mundo poético. Un humor ácido a veces y otras beligerante y feroz, un humor que hace reír y alarmarse al mismo tiempo, y que nos lleva a reflexionar sobre todo aquello que es para el poeta materia de risa y burla: la condición humana, la trascendencia, la libertad, el destino, el tiempo, la vejez, la muerte y la soledad. No conozco ningún poeta de nuestra lengua que materialice mejor que Carlos Germán Belli lo que André Breton describió como «humor negro» en su célebre antología.

Tutto quello che c'è di grottesco nei formidabili contrasti di cui è fatta la poesia di Carlos Germán Belli si trova umanizzato dall'umorismo, altra costante del suo mondo poetico. Un umorismo a volte acido e altre belligerante e feroce, un umorismo che fa ridere e allarmare allo stesso tempo, e che ci porta a riflettere su tutto quello che è per il poeta materia di risata e di burla: la condizione umana, la trascendenza, la libertà, il destino, il tempo, la vecchiaia, la morte e la solitudine. Non conosco nessun poeta della nostra lingua che materializzi meglio di Carlos Germán Belli ciò che André Breton descrisse come “umor nero” nella sua celebre antologia.

¹⁸ “es un dramático testimonio de la vida cotidiana y las frustraciones, miserias, decepciones, quimeras y menudas ocurrencias, que el poeta exhibe con tanta impudicia como angustia, revistiéndolas con esa lujosa indumentaria, como una vieja ruïnosa, sdentada y purulenta que se envolviera en capas de armiño y joyería de lujo” (Vargas Llosa 2008, 5).

En los poemas de Belli una cebra lame el muslo mutilado de una niña, dos bolos alimenticios dialogan en el «estómago laico» del poeta y se preguntan adónde van; el mismo poeta, que es un pobre amanuense del Perú, se descua-jeringa «hasta las cachas de cansado ya», y existe un lugar llamado «El Bofedal» donde van a echar los bofes todos los seres humanos que, como el poeta, sienten que éste es un mundo de desolación y ruína. No es de extrañar que el feto que va a irrumpir en este mundo horrible frunza su frente y enarque las cejas espantado ante semejante perspectiva. Él, cuando crezca y asuma su deleznable destino humano, terminará sin duda rindiendo culto al Hada Cibernética, ese extraño fetiche esperpéntico que, desde época temprana, en la poesía de Belli oficia de diosa y madrina, tan artificial y barroca, tan macabra y absurda como la humanidad atolondrada, extraviada y doliente que ha hecho de ella su divinidad. (Ivi, 6)

Nelle poesie di Belli una zebra lecca la coscia mutilata di una bambina, due boli alimentari dialogano nello “stomaco laico” del poeta e si domandano dove stanno andando; lo stesso poeta, che è un povero amanuense del Perú, si sconquassa “fino in fondo da quanto stanco”, ed esiste un luogo chiamato «El Bofedal» dove vanno a sputare sangue (“*echarbofes*”) tutti gli esseri umani che, come il poeta, sentono che questo è un mondo di desolazione e rovina. Non è da meravigliarsi se il feto che sta per irrompere in questo mondo orribile corruga la fronte e inarca le sopracciglia spaventato da tale prospettiva. Lui, quando crescerà e assumerà il suo disprezzabile destino umano, finirà senz'altro col rendere omaggio alla “Fata Cibernetica”, questo strano feticcio grottesco che, sin dagli inizi, nella poesia di Belli svolge la funzione di dea e madrina, così artificiale e barroca, tanto macabra e assurda quanto l'umanità intontita, perduta e sofferente che ne ha fatto la sua divinità.

Lo “humor nero” di Belli ci trasmette da un lato il suo pessimismo, storicamente vincolato alla situazione che si vive nel suo paese e alla filosofia predominante negli anni Trenta e Quaranta. D'altra parte, e questo costituisce il grande lascito di Belli, la sua lamentazione straziante e la sua protesta ci insegnano che la parola può essere anche un'arma da brandire contro i nemici, e può essere allo stesso tempo una trama misteriosamente intessuta di tenerezza. Questa tenerezza, vivente all'interno degli insoliti labirinti di una lingua volutamente artificiale, è il veicolo del perdono e della redenzione.

Piedad, humanidad, solidaridad con los que sufren, desde el mismo sufrimiento, bajo el oropel y los lamentos, un corazón que se desangra, gota a gota, y hace suyo el dolor que impregna al mundo: eso es lo que la poesía de Belli representa. (Vargas Llosa 1994, 210)

Pietà, umanità, solidarietà con coloro che soffrono, dalla stessa sofferenza, sotto l'orpello ed i lamenti, un cuore che si dissangua, goccia a goccia, e fa suo il dolore che impregna il mondo: questo è quello che la poesia di Belli rappresenta.

L'uso del verbo “rappresentare” in questo caso non è casuale perché la poesia di Belli ha, in effetti, una vocazione allo spettacolo, o meglio alla

commedia macabra: nella sua opera sfilano personaggi fantastici, oltre a quelli reali, grotteschi, mostruosi, temibili e ridicoli, e l'insieme di tutti loro sembra rappresentare una danza macabra, nella quale lo scopo principale è quello di allontanare ritualmente la disgrazia e la morte.

La poesia di Belli, come aveva detto Vargas Llosa, “è una poesia per tempi difficili, come i nostri”¹⁹. È una poesia che di fronte all'indifferenza generale è capace di denunciare il dolore fisico e spirituale ed è capace di assumersi – in prima persona, come fa il poeta – il dolore altrui e confonderlo con il proprio. E proprio per questo il suo lamento, spesso complicato e ingarbugliato con sarcasmo, rebus, proverbi invertiti o modificati, espressioni oscure o irritanti, finisce per essere questa forma di catarsi che nello spirito cristiano di Belli si confonde con la redenzione.

Per tutto questo non possiamo che condividere il giudizio di Vargas Llosa: “la poesia di Belli è una poesia che *dobbiamo leggere*”:

Es una poesía que debemos leer. Aceptando dejarnos maltratar por sus elaborados ripios, extraviándonos con docilidad en sus tortuosas metáforas, descifrando con paciencia y amor el sentido de sus selváticas alegorías. En esas hosquedades retóricas está retratada nuestra época y fustigada nuestra decadencia como en pocas obras artísticas contemporáneas. Nadie ha sabido encarnar con más estrafalaria originalidad que Carlos Germán Belli el destino del poeta en este momento sombrío en que parece llegada para la poesía la hora de la catacumba. Pero si es capaz de producir en sus estertores semejante canto de cisne, pese a los innumerables síntomas, al fin y al cabo, tal vez, no sea mortal. (Ivi, 212)

È una poesia che dobbiamo leggere. Accettando di lasciarci maltrattare dalle sue elaborate zeppe, perdendoci docilmente nelle sue tortuose metafore, decifrando con pazienza e amore il senso delle sue selvatiche allegorie. In queste fosche retoriche è ritratta la nostra epoca e fustigata la nostra decadenza come in poche opere artistiche contemporanee. Nessuno ha saputo incarnare meglio di Carlos Germán Belli, o con più bizzarra originalità, il destino del poeta, in questo momento oscuro quando sembra giunta per la poesia l'ora della tomba. Ma, se è capace di produrre nei suoi rantoli un simile canto del cigno, malgrado gli innumerevoli sintomi, alla fin fine forse la poesia non sarà mortale. (Trad. it. di Canfield 1995, 8)

4. *Anima e corpo: grottesca e ineludibile prigioniera umana*

Secondo quanto abbiamo visto finora, le parole che con maggiore frequenza compaiono nella poesia di Belli corrispondono a due ambiti opposti: quello reale e quello ideale. Come un vero e proprio alchimista, il poeta sceglie gli elementi di uno o dell'altro livello affinché facciano una reazione quasi chimica fra loro e creino immagini nuove e innovatrici: il lessico quotidiano,

¹⁹ “es una poesía para tiempos difíciles, como los nuestros” (ivi, 211).

moderno e tecnologico, tradizionalmente *a-poetico*, si mescola con immagini poetiche primordiali, uscendo dal suo significato normale ed elevandosi a elemento lirico per eccellenza. La fusione tra livello ideale e reale, irrealizzabile e senza senso nella “normale” funzione linguistica, dà vitalità a immagini che creano un mondo mitico, dove si possono incontrare personaggi come “Adamo ed Eva malaticci”, donne primordiali o fantasmi, “Parche ghiottone”, “Fate Cibernetiche” o “Cibernetiche dee”, padri autoritari chiamati “Padre Fisco” o “Padre Adamo”, o ancora di più espressioni come “supersonico aquilone”, “Stadio Vaticano”, “palla della fortuna”, “pube della notte”, “pube del motore”, “ferreo prato”, ecc.

Analizzando tutte le poesie di Belli, dal 1958 fino a oggi, risulta evidente che la quasi totalità è caratterizzata dall’uso costante di parole ed espressioni antitetiche. Considerando, per esempio, parole di campi semantici sempre presenti come la luce, il cielo, la vita, l’altezza e la lontananza, si vede che queste parole compaiono prevalentemente vicino a termini che appartengono a campi semantici opposti, come l’oscurità, la terra, la morte, la bassezza e la vicinanza. La stessa cosa avviene se si considera la totalità del corpus, dove le parole che compaiono più volte risultano in completa antitesi tra loro: *cielo*, *aria* contro *suolo*, *mondo* e *terreno*; *acqua* contro *fuoco*; *anima*, *vita*, *giorno* contro *corpo*, *morte* e *notte*.

Come esempio emblematico è sufficiente citare la prima poesia che appare nell’opera di Belli, “Poema” (in *Poemas*):

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdase con palpito
bajo la sangre pura de los ojos. Mi amor,
tu amor esperan que la muerte
se robe los huesos, el diente y la uña,
esperan que en el valle solamente
tus ojos y mis ojos queden juntos,
mirándose ya fuera de sus órbitas;
más bien como dos astros, como uno.
(Belli 2008 [1958], 13)

Il nostro amore non sta nei nostri rispettivi
e casti genitali, il nostro amore
neanche nella bocca né nelle mani:
tutto il nostro amore resiste palpitando
sotto il sangue puro degli occhi. Il mio amore,
il tuo amore aspettano che la morte
porti via le ossa, il dente e l’unghia,
aspettano che nella valle solo
i tuoi occhi e i miei occhi rimangano vicini
a guardarsi già fuori delle orbite
quasi come due astri, come uno.
(Trad. it. di Canfield 1995, 15)

Le antitesi temporali (presente e futuro), spaziali (qui e lì), semantiche (materiale, fisico, frammentato e ideale, puro, totale) e di registro lessicale (culto e triviale), creano due mondi contrapposti: quello reale, che si può collocare nel tempo e nello spazio presente al quale appartengono le parole *genitali*, *bocca*, *mani*, *sangue*, *occhi*, *ossa*, *dente*, *unghia*, *orbite* (oculari); e quello ideale, messo nel tempo e nello spazio futuri, formato dalle parole *casti*, *amore*, *puro*, *valle*, *astri*, *orbite* (celesti). Sommandoli, i due ambiti rappresentano

la doppia essenza dell'uomo: quella corporale, composta da un'infinità di insignificanti frammenti fisici, e quella spirituale, che amalgama e dà significato all'esistenza umana. La morte è la frontiera tra le due sfere esistenziali e, situandosi alla fine del sesto verso, divide simmetricamente la poesia e il destino degli amanti in due parti: un qui e ora dove loro, per la finitudine e separazione dei loro corpi, non possono creare un essere unico (vv. 1-6), e un oltre futuro e immaginato, dove il soggetto poetico aspetta con ansia l'arrivo della morte che lo liberi dalla prigione corporale (vv. 7-11).

Tuttavia, quello che dà dolore al soggetto poetico, non è la divisione tra i due mondi, bensì la convivenza di questi nell'essere umano. Sebbene l'amore riesca a far diventare platonici certi simboli – che normalmente appartengono alla passione carnale e all'atto sessuale, come genitali e sangue convertiti rispettivamente i primi in casti ed il secondo in puro –, non può far parte della trivialità del corpo: “Il nostro amore *non* sta nei nostri rispettivi / e casti genitali [...] / *neanche* nella bocca *né* nelle mani:”. Alla stessa maniera, sebbene l'amore e gli occhi degli amanti desiderano l'unione, rimangono legati ai possessivi *miol/miei* e *tuol/tuoi*, che stabiliscono la divisione corporale sottolineata nel chiasmo del sesto e nono verso (“Il *mio* amore, il *tuo* amore” e “i *tuoi* occhi e i *miei* occhi”) dove quasi si può percepire l'intreccio dei corpi nel desiderio dell'unione.

Esemplare per il tema della coscienza dell'uomo e dei suoi intrecci corporali è la poesia “Por qué me han mudado” (“Perché mi hanno spostato”), pubblicata nel 1962 nella raccolta *¡Oh Hada Cibernética!*:

¿Por qué me han mudado
del claustro materno
al claustro terreno,
en vez de desovarme
en agua o aire o fuego?
(Ivi, 49)

Perché mi hanno spostato
dal claustro materno
al claustro terreno
invece di depormi
in acqua o aria o fuoco?
(Trad. it. ivi, 21)

L'Io lirico, passando dal ventre materno a quello terreno, rinuncia alla libertà, all'unità e alla purezza che avrebbe potuto trattenere se fosse nato animale irrazionale (“desovarme”, cioè “depormi” come *deporre le uova*) o elemento cosmico elastico ed etereo come *acqua, aria e fuoco*. Nascere umano significa, al contrario, essere totalmente cosciente della sua *manque d'être*, “mancanza d'essere”, legare la propria esistenza pensante potenzialmente divina all'elemento più basso e meno elastico, la terra, trasformare “la luce in tenebre, la cisterna in fango” e rassegnarsi alla frammentazione fra anima e corpo del suo stesso essere.

Di fatto, sebbene l'essere umano sia il nucleo vitale della maggioranza delle poesie di Belli, raramente si trova come soggetto attivo e unitario: anche in “Poesia” gli unici soggetti sono l'amore e la morte, due realtà che oltrepassano i limiti della ragione umana e possono annientare i confini imposti dal corpo.

Per questo in tutte le sue poesie l'essere umano, pur rimanendo legato alla sua realtà quotidiana, al suo corpo e al mondo terreno, non sembra incontrare la sua vera identità e totalità. Le poche volte – solo ventidue – nella quale appare la parola *uomo* in tutto il corpus, è per riferirsi a un vegetale, a un animale o a un'azione bestiale. Soltanto una volta si presenta come parte dell'unione amorosa con la donna, mentre in altre occasioni si riferisce a grandi uomini di arti e lettere del passato come Francisco de Medrano, Miguel de Cervantes o Giovanni Donato da Montorfano.

Al contrario, l'uomo comune – il “signor nessuno grigio” della poesia “Anónimo terrenal” (Anonimo terreno) di *El alternado paso de los hados* (2006) –, vaga per i continenti della terra per cercare “una minima briciola della sua ombra”²⁰, per vedere se una minima traccia del suo passaggio è rimasta da qualche parte; però non riesce a trovare niente, perché l'immensità del mondo, della vita e della storia – l'incommensurabile – lo riducono a un essere invisibile, che non raggiunge nemmeno lo stato di “abbagliante anonimato”.

¡Pobre el rostro ya mío no posee el recodo
de una almohada en el aire, de una cuchara dulce,
peor que un grano de sal se pierde en el espacio
sin que nadie recuerde el calor de su arena!
(Belli 2008 [2006], 24)

Povero il volto già mio che non possiede l'ansa
di un cuscino nell'aria, di un cucchiaino dolce,
peggio di un grano di sale si perde nello spazio
senza che nessuno ricordi il calore della sua sabbia!

Così canta il poeta in “Cansancio de mi rostro” (Stanchezza del mio volto) di *Poemas*. In questa esclamazione l'identità dell'individuo si perde nello spazio in una particella più piccola di un grano di sale; la sua esistenza, dimenticata e ignorata, sarà come un punto tra migliaia di astri del cielo, o come quel pulviscolo, sempre presente nell'aria ma invisibile, della cui esistenza nessuno si rende conto. Soprattutto, sarà dimenticata la sua forma umana e la sua calda sabbia, ovvero, l'aver contenuto, in quel grano, il calore della vita che aveva amalgamato anima e corpo.

Tuttavia, paradossalmente, questa successione di immagini effimere e leggere alimenta un minimo di speranza che permette alla poesia di non cadere nel totale nichilismo. Il cuscino nell'aria, che porta al mondo dei sogni, il cucchiaino dolce, che riporta a quello dell'infanzia, il grano di sale, elemento puro e cristallino, rotondo, che ha nella sua piccolezza il potere di conferire sapori, lo spazio, simbolo dell'infinito e della libertà e infine, il calore della sua sabbia, che ricorda molto il fango usato da Dio per creare il primo uomo, sono tutti segni, coscienti o incoscienti, di un'essenza che va al di là della ragione scientifica e dell'individuo. Il soggetto poetico raggiunge quella leggerezza che Italo Calvino considerava la perpetrazione letteraria della primitiva reazione

²⁰ “el don nadie gris” (Belli 2008, 630); “una mínima pizca de su sombra” (*ibidem*).

alla pesantezza del vivere e che gli permette di superare l'indifferenza del mondo e tutte le sofferenze trascinate dal suo volto, dal suo corpo e dal suo essere individuo. Riprendendo tutte le poesie, ci rendiamo conto che la ricerca della leggerezza è sempre presente nell'opera di Belli, nel suo lessico, nei temi e nelle immagini, ed è questa che spinge il soggetto poetico, moderno Sisifo, a scalare materialmente fisiche alture, montagne fatte di fatica, anni, o amori.

Eppure, come già abbiamo visto, il poeta si rende conto che fino a quando la morte non prenderà possesso del suo corpo, quest'ultimo gli impedirà di abbandonare il suolo "e andare in cielo, che è il destino sempre bramato"²¹, condannandolo a camminare tra la sferica corteccia e la volta celeste. Per questo, come dice Belli in "El itinerario" ("Litinerario"²²) in *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), il suo sguardo "scruta" all'interno di se stesso, dentro il suo corpo, col fine di trovare un elemento, apparentemente fatto di materialità pura, e che invece, arriverà a rappresentare la speranza, la desiderata unione tra cielo e suolo.

[...] en la jornada siguiente, el juvenil caminante pasa a ser además el enfermo imaginario, cuya mirada mental escudriña el interior de su cuerpo, hasta elevar al bolo alimenticio como símbolo de la materia física. Quizás sea la visión directa e introspectiva que postulaba el nicaragüense Rubén Darío, en uno de los prefacios escritos por él. Sin embargo, la mayor secuela es que la conciencia biológica afianza a la postre la intención de descubrir el misterio de dónde venimos, por qué estamos acá y hacia dónde vamos.

[...] En honor a la verdad, ayer, la escritura como catarsis de las tribulaciones y miedos terrenales; pero, hoy, con el favor divino, la boda de la pluma y la letra, nada más como un tácito deseo de recuperar el cielo perdido, y alcanzar la resurrección de los cuerpos. (Ivi, 379)

[...] la giornata successiva, il giovanile viandante diventa inoltre il malato immaginario, il cui sguardo mentale scruta l'interiorità del suo corpo, fino a elevare il bolo alimentare come simbolo della materia fisica. Forse si tratta della visione diretta e introspectiva postulata dal nicaraguense Rubén Darío, in una delle prefazioni scritte da lui stesso. Tuttavia, la peggiore sequela è che la coscienza biologica alla fine rinforza l'intenzione di scoprire il mistero della nostra origine, perché siamo qui e dove stiamo andando.

[...] A onor del vero, ieri, la scrittura come catarsi delle sofferenze e delle paure terrene; ma, oggi, con l'aiuto divino, le nozze tra la penna e la lettera, appena come un tacito desiderio di recuperare il cielo perduto, e raggiungere la resurrezione dei corpi.

²¹ "e irse al cielo, que es el destino codiciado siempre" (Belli 2008, 380).

²² Il testo in prosa *El itinerario* compare in *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), titolo che l'autore ha voluto dare in un secondo momento alla raccolta *Más que señora humana* (1986).

5. *Il bolo alimentare: unione tra cielo e suolo*²³

L'alimento presenta nella poesia di Belli significati che vanno oltre il campo semplicemente semantico e risultano simbolici, allegorici e anche – come è frequente in lui, secondo quanto abbiamo visto – grotteschi e comici. In alcuni testi, Belli arriva perfino a rappresentare l'elemento alimentare come un essere pensante, con la peculiare coscienza di esistere, tipica degli esseri umani. Dice per esempio nella poesia "Menù" (Menú) in *Dentro & Fuera* (1960):

Cazuela	Stufato
&	&
Solomo	Filetto
cuando se hallan en mi estómago laico	quando si incontrano nel mio stomaco laico
se miran y preguntan	si guardano e si domandano
de dónde vienen	da dove vengono
por qué están allí	perché sono lì
hacia dónde van	dove stanno andando
(Ivi, 34)	

Con un'esasperazione della prosopopea o figura retorica di personificazione, vediamo i due alimenti che s'incontrano in uno stomaco umano e "laico" – e con il secondo aggettivo si prolunga la prosopopea fino a includere anche l'organo –, e sorprendono il lettore in quanto si pongono le stesse domande esistenziali che accompagnano da sempre l'essere umano e nelle quali si può percepire un'eco rubendariana: "e non sapere dove andiamo / né da dove veniamo..."²⁴. Chiaramente, tutti sappiamo bene qual è il ciclo della vita di un alimento che termina la sua esistenza in uno stomaco. E ancora di più si percepisce guardando la struttura tipografica del testo che ricorda molto l'apparato digerente che si dilata e si contrae per lasciar passare questo particolare bolo. L'ironia di Belli che mette sullo stesso livello le inutili domande esistenziali dell'essere umano e l'alimento durante il processo digestivo, non lascia dubbi. Tuttavia, analizzando bene l'itinerario dell'immagine alimentare in tutte le poesie, si può intuire che in questa immagine, e ancor più nel bolo alimentare stesso, è racchiuso qualcosa di più profondo.

Prima di questa poesia, pubblicata in *Dentro & Fuera*, l'elemento alimentare era già apparso due volte: prima in "Después de conocer la situación" (Dopo aver conosciuto la situazione) e dopo in "Las fórmulas" (Le formule), entrambe

²³ Per questa tematica della poesia di Carlos Germán Belli, ringrazio per la collaborazione la mia ex alunna, Dott.ssa Manuela Magnoni.

²⁴ Versi originali ("y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos") di Rubén Darío posti a chiusura della poesia "Lo Fatal" di *Prosas profanas*, qui riportati nella traduzione di Roberto Paoli (1993, 133).

di *Poemas*. In entrambe le poesie l'alimento, elemento triviale e basso, s'innalza a elemento poetico perdendo la relazione con la sua realtà empirica. In "Después de conocer la situación", di fatto, diventa simbolo dell'insignificanza dell'uomo, il quale, sebbene portatore di cultura ed esperienza, a un tratto può essere gettato "in un guscio d'uovo / passato / di cucina in cucina / senza rimedio"²⁵.

In "Las fórmulas", invece, l'alimento, rappresentato come una serie di improbabili biscotti e pasticche fatte di fantasia e oggetti del desiderio, diventa l'unico punto di unione tra il mondo esteriore e interiore dell'uomo. È interessante notare in questa poesia come l'unica torta che potrebbe essere realmente mangiata sia la torta a forma di donna che, proprio per essere di miele, cannella e marmellata, condanna il soggetto poetico ad accontentarsi di un semplice surrogato, estremamente dolce e stucchevole, della donna che avrebbe voluto possedere.

Nel 1962, e precisamente nella raccolta *¡Oh Hada Cibernética!*, compare per la prima volta il *bolo alimentare*.

¡Oh bolo alimenticio...!

¡Oh alimenticio bolo, mas de polvo!,
¿quién os ha formado?
Y todo se remonta
a la tenue relación
entre la muerte y el huracán,
que estriba en que la muerte alisa
el contenido de los cuerpos,
y el huracán los lugares
donde residen los cuerpos,
y que después convierten juntamente
y ensalivan
tanto los cuerpos como los lugares,
en cuán inmenso y raro
alimenticio bolo, mas de polvo.
(Ivi, 62)

Oh bolo alimentare...!

Oh bolo alimentare, ma di polvere!,
da chi siete stato fatto?
E tutto risale
al sottile rapporto
tra morte e uragano,
che si basa nel fatto che la morte scioglie
il contenuto dei corpi,
e l'uragano i luoghi
dove risiedono i corpi,
e dopo insieme trasformano
e insalivano
tanto i corpi quanto i luoghi,
in un tanto immenso e raro
alimentare bolo, ma di polvere.

In questa poesia, dove si può vedere come si costruisce questo simbolo che accompagnerà Belli per quasi cinquant'anni, il poeta mette in rapporto la morte con l'uragano, i quali, pur appartenendo a due ambiti semantici diversi, hanno in comune un'indomabile forza letale che distrugge rispettivamente la vita dell'uomo e i luoghi dove vive. Qui l'immagine del bolo alimentare è molto più singolare rispetto alle immagini osservate prima. Questo bolo alimentare

²⁵ "en una cáscara de huevo / y doy de saltos / de cocina en cocina / sin remedio" (*Poemas* 1958; in Belli 2008, 26).

non si trova in nessun ventre o corpo, non è fatto di alimenti (come potrebbe suggerire l'aggettivo), non sappiamo dove sia stato "insalivato" e nemmeno da chi. In questo singolare bolo alimentare la vita dell'uomo e i luoghi dove vive, non solo stanno sullo stesso livello, bensì diventano riflesso l'uno dell'altro. Le ripetizioni e i parallelismi, che evidenziano la perfetta identità tra i due fenomeni, creano un moto circolare suggerito anche dagli elementi fonici e sintattici: l'allitterazione della vocale "o", il parallelismo strutturale e la ripetizione delle parole "corpi" e "luoghi", che s'intrecciano in tutto il testo per fondersi e confondersi in un "immenso e raro / alimentare bolo".

Nel momento in cui Belli crea questo particolare bolo, che per assonanza e composizione può ricordare il *globo* terrestre, vuole conferirgli una connotazione quasi mitica, se non divina, per poter parlare con le forze sovrumane che rappresenta. È indicativo il fatto che questa poesia utilizzi lo stesso vocativo già usato per chiamare (inutilmente) la Fata Cibernetica, la divinità capace di alleviare le sofferenze dell'uomo moderno, e anche il fatto che "Oh bolo alimentare...!" compaia proprio nella raccolta *Oh Hada Cibernetica!*.

Il bolo alimentare sembrerebbe rappresentare quello che Marcos Mondoñedo, riferendosi al concetto del filosofo Slavoj Žižek, chiama "punto di parallaxe", che così definisce:

El aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe agregarse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente "subjetiva", debido al hecho de que el mismo objeto que existe "allí fuera" es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente "mediados", de modo que un desplazamiento "epistemológico" en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento "ontológico" en el objeto mismo. (Mondoñedo 2006, 70)

L'apparente spostamento di un oggetto (il suo slittamento di posizione su un contesto) causata da una modificazione del punto d'osservazione che offre una nuova linea di visione. Il giro filosofico che si deve aggiungere, naturalmente, è che la differenza osservata non è semplicemente "soggettiva", perché lo stesso oggetto che esiste "lì fuori" è visto da due luoghi o punti di vista diversi. Succede piuttosto, come avrebbe dovuto formularlo Hegel, che soggetto e oggetto sono intrinsecamente "mediati", di modo che uno spostamento "epistemologico" nel punto di vista del soggetto riflette sempre uno spostamento "ontologico" nell'oggetto stesso.

Così come il bolo alimentare fatto di alimenti spappolati è il fondamento ricostruttivo dell'uomo, il mondo, attraverso la morte e la distruzione, può rigenerarsi e dare avvio al movimento circolare della vita. Il mondo è, per chi lo ha formato, quello che il bolo alimentare è per l'uomo.

Lo stesso punto di congiunzione tra micro e macrocosmo umano riappare nelle poesie “Si el bolo alimenticio” (Se il bolo alimentare) di *¡Oh Hada Cibernética!*, “Alimenticios bolos...” (Alimentari boli...) e “El aire, suelo y agua...” (L’aria, suolo e acqua...), entrambe in *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) che sembrano dialogare tra loro; “La cornucopia”, “La tortilla”, “Labio leporino” (Labbro leporino) e “Bolo del pulpo” (Bolo del polpo) di *Por el monte abajo* (1966). In queste due ultime poesie, il bolo alimentare raggiunge un’evoluzione che lo rende simbolo ed emblema di una realtà *altra*.

La poesia “Labio leporino” presenta il tema della crudeltà di quel mondo che, sebbene sia il primo a essere imperfetto, non accetta l’imperfezione dell’uomo, condannandolo, quasi come capro espiatorio, alla morte o alla sofferenza perpetua.

Este mundo que una boca es de lobo
y erizada aun de leporino labio,
cuya hendidura nunca la rellenan
ni los montes más altos de la tierra,
por ventura hasta ahora no es lanzado,
cual desalado alimenticio bolo,
hacia el sideral buche más remoto;
[...]
(Belli 2008, 121)

Questo mondo che è una bocca di lupo
e ancora irta da leporino labbro,
la cui fessura non è mai ripiena
neanche dai monti più alti della terra,
per fortuna non è ancora lanciato,
come bolo senz’ali né sale²⁶,
verso il siderale gozzo più remoto;
[...]

Il bolo alimentare, nominato solo nel sesto verso, sembra essere una semplice similitudine per dare forza all’immagine metaforica della condanna per un mondo tanto crudele: l’imminente viaggio agli inferi, immaginato come viaggio del bolo alimentare verso la decomposizione nello stomaco, attraverso il “siderale gozzo”. Tuttavia, analizzando i primi due versi, è possibile rendersi conto che l’immagine del bolo alimentare diventa la protagonista di tutta la poesia. Le parole *labio* e *leporino*, una in consonanza e l’altra in antitesi semantica con *lobo*, tendono a dare risalto all’espressione *boca de lobo* che, considerata nel suo significante, contiene doppiamente in sé la parola *bolo*:

BOca de LObo

bo lo lo bo

Sebbene nella similitudine del sesto verso il mondo *non* è lanciato “cual desalado alimenticio bolo”, i due termini di comparazione mantengono le loro

²⁶In spagnolo “desalado”, da *desalar*, significa sia “senza sale” che “senza ali”.

identità e nel verso iniziale c'è una vera e propria sovrapposizione e fusione tra di essi: "Este mundo que una boca es de lobo". Grazie alla parola "bolo", l'immagine metaforica "boca de lobo" acquista più forza e verità configurando nella mente del lettore quella forma sferica più volte trovata nella poesia di Belli e che è caratteristica comune del mondo e del bolo.

Il fatto che le due immagini possano essere intercambiabili si rafforza successivamente, quando Belli definisce la sfera terrestre come un *globo* "terracqueo" o "sublunare", parola nella quale, con un altro paragramma, è nuovamente contenuta la parola "bolo":

globo

mundo ? (es) ? BOca de LoBO ? (alimenticio) BOLO

boLO

Se si prende ora la poesia "Bolo del pulpo", è possibile rendersi conto che, in una immaginazione quasi onirica, il microcosmo umano è completamente inglobato in una dimensione iperbolica, e allo stesso tempo il cosmo si ritiene una realtà tangibile e conoscibile.

Del colérico pulpo
el esférico y hórrido casquete,
atónito yo miro,
desde que me haló repentinamente
el tentáculo octavo,
y en bolo alimenticio fui mudado.

[...]

Pues, hado mío, cuándo,
bien que bolo del pulpo sea siempre,
ya jamás haya al fin
estos pies el ajeno cuello hollando,
o este cuello yacer
bajo los pies ajenos de los amos.
(Ivi, 127)

Del collerico polpo
lo sferico e orribile caschetto,
attonito io guardo,
da quando mi afferrò a un tratto
il tentacolo ottavo,
e in bolo alimentare fui cambiato.

[...]

Poiché, fato mio, quando,
anche se bolo del polpo sarò sempre,
già non avrò alla fine
questi piedi pestando l'altrui collo,
o questo collo caduto
sotto i piedi estranei dei padroni.

Anche se non esiste una esplicita metafora o similitudine, l'identificazione tra il polpo e il mondo è chiara in tutti i livelli di significato. Lo "sferico e orribile caschetto" rimanda alla sfera terrestre; la volontà del "collerico polpo", al destino al quale il soggetto poetico si dirige all'inizio dell'ultima strofa; i tentacoli simboleggiano i giorni della creazione; e l'ultimo tentacolo, l'ottavo,

il giorno in cui Dio creò l'uomo per destinarlo al crudele e collerico mondo. Per questo nell'ultima strofa il soggetto lirico non chiede che gli venga evitato di essere il bolo del polpo, visto che in quanto essere vivo forma parte inevitabilmente del polpo, che è, per metafora e assonanza, il suo proprio mondo. L'uomo, come in un banchetto grottesco, è squarciato, masticato e ingoiato da questo nuovo *Rabelais*: il mondo bestiale che lo divora per possederlo e trarne alimento e piacere.

Seguendo l'itinerario del bolo alimentare nell'opera di Belli, incontriamo un'altra volta la figura dell'uomo-alimento nella poesia "La parca glotona" (di *La miscelánea íntima*, 2003; in Belli 2008, 563; La parca ghiottona) scritto, come si dice nella nota finale della composizione, nel cinquantaquattresimo anniversario della morte del padre del poeta. In questa poesia si vede la formazione di due boli alimentari diversi: uno appartenente alla semantica, dove "la bambina dagli occhi del Signore", l'uomo, l'animale e la pianta sono destinati a morire e diventare alimento e nutrimento per la Parca che trae vita dalla morte degli altri; l'altro è un bolo metapoetico, che dà origine alla poesia. Appare evidente, già leggendo i primi versi, che molte delle immagini usate da Belli provengono da altre poesie che lui stesso ha pubblicato precedentemente: le espressioni "bocaza / del lobo" e "de par en par / abierta", sono riprese dalla poesia "Usted, bocaza" ("Lei, boccaccia"), pubblicato nel 1979 (*En alabanza del bolo alimenticio*):

Usted, bocaza
de lobo oscura,
tras un recodo
así aguardando,

Lei, boccaccia
di lupo scura,
dietro un angolo
così aspettando,

aquí no más,
allí delante,
de par en par
voraz abierta,
(Ivi, 181)

proprio qui,
lì davanti,
spalancata
vorace aperta,

Il mondo, paragonato a un "escalfado huevo", lo troviamo invece in "El lucro, el lucro..." (Il lucro, il lucro...), in *¡Oh Hada Cibernetica!*:

y que a la popa y proa deja siempre,
cual escalfados huevos,
y sin piedad destroza?
(Ivi, 89)

e che a poppa e a prua lascia sempre,
come uova in camicia,
e senza pietà distrugge?

L'atto di ingoiare con voracità "tutto il globo terracqueo appetitoso, senza dubbio impari nella siderale cena" ricorda, invece, l'immagine del mondo pa-

ragonato al bolo alimentare che in “Labio leporino” si dirigeva “verso il siderale gozzo più remoto”²⁷. Così anche la bambina, che nella sua solitudine, purezza e candore deve soffrire la crudele ingiustizia del mondo, assomiglia molto alla bambina di “La lisiada” (di *Poemas*, 1958; in Belli 2008, 17; “L’invalida”) di *Poemas*, la quale, accompagnata dalla zebra che le leccava il suo arto mutilato, viveva “dietro il mondo, dietro la gente legata a un litigio”²⁸. Così come aveva dichiarato in “El cráneo, el árbol, los plagios” (Il cranio, l’albero, i plagii) di *¡Oh Hada Cibernética!*, per creare nuove poesie, Belli “scompono” i corpi di poesie viventi, appartenenti al suo stesso corpus o a quelli degli antichi poeti, e come la Parca ghiottona continua a spapparli e a divorarli per trarne nuova vita.

Il bolo alimentare diventa, allora, generatore di vita e di speranza, anche in un’esistenza marcata dall’inettitudine, le frustrazioni e le illusioni. Per questo il bolo alimentare nelle poesie di Belli fagocita anche l’immagine della donna amata, desiderata e appetitosa, molte volte condita, cucinata e mangiata. Attraverso un banchetto eroticamente grottesco, l’uomo ingerisce la donna-alimento per arrivare alla sua totalità e unità, rinnovando l’antico rituale dell’antropofagia che, come l’eucarestia, è sempre stata un mezzo per cercare e assorbire il divino dentro di sé. L’elemento più basso e triviale della vita quotidiana, il bolo alimentare, diventa inaspettatamente l’unico mezzo per nutrire, non solo il corpo, ma anche l’anima.

Ed è lo stesso Belli che, in “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma” (Canzone in lode del bolo alimentare e in rimprovero dell’anima), posto significativamente a chiusura della raccolta *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), unisce mediante l’atto di mangiare le due essenze contrastanti dell’uomo, ovvero il corpo e l’anima. In questa poesia il poeta comincia a cantare la delicata anima immortale, la quale, ansiosa di tornare in cielo, abbandona alla fine il corpo, che aveva sempre considerato un tenebroso carcere creato per disonorare la sua essenza celestiale. L’Io poetante ricorda allora alla sua anima che nella terra “regna la palla di alimenti sovrana”²⁹, che vive nei corpi e nei giorni, fiera della sua propria materialità e trivialità, senza nascondersi dietro ingannevoli piaceri.

Fermiamoci un momento sul fatto che, per la prima volta, il bolo alimentare viene rappresentato come “palla di alimenti”³⁰. Dobbiamo evidenziare che Belli, nel suo personale mondo mitico, usa di solito il genere femminile per descrivere personaggi e cose che abitano in un aldilà e che portano aiuto

²⁷ “todo el globo terráqueo apetitoso, / sin duda impar en la sideral cena; [...]” (“La parca glotona”, della raccolta *La miscelánea íntima*, 2003; in Belli 2008, 563); “hacia el sideral buche más remoto” (“Labio leporino”, di *Por el monte abaco* 1966, in Belli 2008, 121).

²⁸ “El cráneo, el árbol, los plagios” (di *¡Oh Hada Cibernética!*, 1962; in Belli 2008, 73)

²⁹ “reina la bola de alimentos soberana” (“Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”, di *En alabanza del bolo alimenticio*, 1979; in Belli 2008, 250).

³⁰ “bola de alimentos” (*ibidem*).

all'uomo: la "più che signora umana", la donna sottile, Filide, Clori, e la Fata (vs. fato) Cibernetica. Anche la parola "bola", "palla", si era sempre riferita al "más allá", "l'aldilà", al punto opposto di quello che abbiamo chiamato "paralasse" uomo-cosmo, comparando in espressioni come "palle di fuoco", "palla letale" e "palla cristallina della sorte"³¹. Usando in questa poesia il femminile "bola" per riferirsi al bolo alimentare, Belli concentra l'attenzione sul fatto che questo non solo è l'insieme degli alimenti decomposti che l'anima disdegna, ma qualcosa di più: ovvero, una "sacrosanta accumulazione quotidiana"³², che "nasce, vive e muore, / nella regione luminosa del ventre, [...] per ruota di fortuna scorrendo / dalla culla alla tomba"³³. È una vita quasi sacra la cui dimora si trova nel luminoso ventre umano che ricorda molto il "claustro luminoso"³⁴ dove il feto, respinto dal mondo, incontrava la sua dolce casa e che, per volontà della fortuna, accompagna l'uomo durante tutta la sua vita terrena. L'importanza e il carattere sacro del bolo alimentare sono evidenti nella quarta strofa dove l'Io poetante, parlando della propria anima, dice:

pues las presas no solo
cimientos son de lo visible acá,
sino también sostienen
más allá del espacio que te alberga,
la transparente tela que eres tú.
(Ivi, 252)

poiché i bocconi non solo
fondamenta sono qui del visibile,
ma pure stanno a reggere
al di là dello spazio che ti ospita,
la tela trasparente che sei tu.

L'alimento non è solo il fondamento del visibile, del basso e del materiale: è il sostegno del corpo – senza il quale l'anima non potrebbe esistere sulla terra – e nutre la "tela trasparente" dell'anima attraverso il piacere e il godimento. Un'anima che, alla fine, è proprio quella che ottiene più vantaggi dal bolo alimentare, descritto quasi come un essere divino immanente nel corpo umano:

³¹ "bolas de fuego"; "bola letal" (in "Si el bolo alimenticio" da *¡Oh Hada Cibernetica!*, 1962; Belli 2008, 64); "bola cristalina de la suerte" (in "Estadio Vaticano", da *En alabanza del bolo alimenticio*, 1979; ivi, 242).

³² "sacrosanta acumulación diaria" (in "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma", ivi, 250).

³³ "nace, vive y muere, / en la región del vientre luminosa, [...] por rueda de fortuna discurriendo / de la cuna a la tumba" (in "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma", *ibidem*).

³⁴ "nace, vive y muere, / en la región del vientre luminosa, [...] por rueda de fortuna discurriendo / de la cuna a la tumba" (in "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma", *ibidem*); "luminoso claustro" ("Una desconocida voz...", da *¡Oh Hada Cibernetica!*, ivi, 57).

Este de vitaminas disco solar
 despide rayos del sustento único,
 al salir en el centro del estómago,
 alegrando por dentro el mortal cuerpo,
 como cuando los campos se iluminan
 al albor de la aurora tras la noche;
 por qué, pues, alma mía,
 menosprecias por cuánto inconsistente,
 a la fulgida esfera comestible,
 que desde el firmamento estomacal
 resplandece hasta tu intangible bóveda,
 y no percibes que más tú disfrutas
 cuando el alimenticio bolo aumenta
 el agua y aire y fuego
 de la naturaleza de tus reinos,
 y las grandes delicias
 gozas entonces como eterna vida,
 en virtud de tan solo lo comido.
 (Ivi, 253)

Questo disco solare di vitamine
 lancia raggi del sostento unico,
 quando esce nel centro dello stomaco,
 e rallegra dentro il mortale corpo,
 come quando i campi s'illuminano
 alla luce dell'alba dopo la notte;
 perché, dunque, anima mia,
 disprezzi in quanto inconsistente,
 la fulgida sfera commestibile,
 che dal firmamento dello stomaco
 fino alla tua volta intangibile risplende,
 e non percepisci che tu godi di più
 quando l'alimentare bolo aumenta
 l'acqua e l'aria e il fuoco
 della natura dei tuoi regni
 e le grandi delizie
 te le godi allora come vita eterna,
 per la grazia soltanto del mangiato.

In quest'ultima strofa della canzone, è interessante notare le parole che il poeta utilizza per descrivere il bolo alimentare: "disco solare" e "fulgida sfera", che ricordano molto due delle più famose definizioni con le quali la letteratura ha descritto Dio. Una, utilizzata sin dal Medioevo da filosofi e teologi, cercava di comprovare l'esistenza divina: "Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam"³⁵; e l'altra è quella di Dante Alighieri nel Canto XXX del *Paradiso* (vv. 103-105): "E' si distende in circular figura, / in tanto che la sua circonferenza / sarebbe al sol troppo larga cintura."

Belli crea, allora, un bolo "divino" che restituisce la vita al corpo mortale dell'uomo attraverso l'emanazione dei "raggi del sostento unico", comparati con i tenui albori dell'aurora che illuminano e portano calore ai campi sorti dalla notte. È un bolo che diventa "fulgida sfera" risplendente nel firmamento terrestre dello stomaco, l'unico che l'uomo possa contenere. È, in altre parole, un bolo alimentare che nutre l'anima e la sua "volta intangibile" perché mangiando gli alimenti mangia tutto il cosmo, con le sue porzioni di acqua, aria, fuoco ed eternità. In questo momento si completa l'unione dell'anima con il corpo: così come l'anima appartiene al cielo e al cielo tornerà, e il corpo appartiene alla terra e alla terra tornerà, il bolo alimentare diviene – immagine cristologica – incarnazione del cielo nella terra, del divino nell'umano. La sua forma sferica, la sua capacità di generare luce e vita, di contenere il cosmo e di essere contenuto nel piccolo antro umano, ricordano in maniera

³⁵ "Dio è una sfera il cui centro è ovunque, la circonferenza da nessuna parte".

straordinaria la descrizione dell'incarnazione di Cristo fatta nel XVII secolo dal poeta spagnolo Alonso de Bonilla³⁶:

Es Dios la original circunferencia
de todas las esféricas figuras,
pues cercos, orbes, círculos y alturas
en el centro se incluyen de su esencia.

È Dio l'originale circonferenza
di tutte le sferiche figure,
poiché cerchi, orbi, circoli e altezze
s'includono in centro alla sua essenza.

De este infinito centro de la ciencia
salen inmensas líneas de creatura,
centellas vivas de las luces puras
de aquella inaccesible omnipotencia.

Da questo infinito centro della scienza
escono di creature grandi linee,
scintille vive delle luci pure
di quella onnipotenza inaccessibile.

Virgen, si es Dios el centro y el abismo
de donde salen líneas tan extrañas,
y vuestro vientre a Dios incluye dentro,

Vergine, se è Dio il centro e l'abisso
da dove escono linee così strane,
è il vostro ventre include dentro Dio,

vos sois centro del centro de Dios mismo,
y tanta, que al salir de esas entrañas,
se hizo línea Dios de vuestro centro.²⁵
(de Bonilla 2006, 25)

voi siete centro del centro dello stesso Dio,
e tanto, che uscendo dalle vostre viscere,
Dio diventò linea del vostro centro.

Trasportando questa poesia dal XVII al XX secolo e trasformando l'utero femminile e verginale sovrumano nel maschile stomaco umano, la sfera divina di Alonso de Bonilla non può fare a meno di trasformarsi nel bolo alimentare di Carlos Germán Belli.

Il bolo alimentare qui si allontana dal suo significato canonico per diventare il quadrante dell'orologio, la ruota della fortuna, il circolo nel quale è iscritto l'uomo, ma anche il mondo, il cosmo, la morte, l'acqua, l'aria e il fuoco, la poesia, la distruzione, la vita e, infine, il segno del divino. È la sfera di cristallo, lo specchio dell'universo in cui ci è dato guardare per scoprire il segreto ultimo della vita, l'elemento di unione, il ponte tra corpo, anima e mondo, tra visibile e invisibile, finito e infinito. E quell'uomo che viveva tra la sferica corteccia e la volta celeste, che voleva raggiungere i cieli ma che era inconsolabilmente legato alla terra, trova la verità e il sostegno unico in se stesso, cioè in un piccolo e raro bolo alimentare.

³⁶ Alonso de Bonilla y Garzón (Baeza, 1570-1642) è una figura rilevante della poesia spagnola, considerato rappresentativo del movimento manierista e precursore del concettismo, sia per lo stile che per le tematiche, considerato da Lope de Vega (2007) come l'ottava meraviglia del Parnaso.

³⁷ Alonso de Bonilla, "Soneto IV", in Chicharro Chamorro (1988); reperibile anche in Biblioteca Virtual Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-del-siglo-de-oro-alonso-de-bonilla-juan-de-ovando-0/>> (11/2016).

6. Più che piacere un godimento esasperante...

Arrivati a questo punto, e considerando le oggettive difficoltà di inquadramento stilistico e di esegesi che presenta l'opera di Carlos Germán Belli, è necessario considerare un ultimo aspetto: quello del rapporto con il lettore; e a partire da lì, i sentimenti di piacere o di rifiuto che può creare una determinata lettura. Per questa analisi ricorreremo alle riflessioni teoriche di Roland Barthes.

Considerando che tutti gli avvicinamenti scientifici alla letteratura dimenticano o trascurano un aspetto fondamentale della ragione d'essere dell'opera letteraria, ovvero, la relazione erotica tra lo scrittore e la scrittura e tra il lettore e la lettura, Barthes stabilì una delle sue più celebri distinzioni: quella che esiste tra i testi di "piacere" e i testi di "godimento". E oggi, di fronte a un'opera affascinante e sconcertante, a momenti arida ed esasperante, come risulta essere la poesia di Carlos Germán Belli, credo che la celebre dicotomia barthiana possa risultare più che illuminante, indispensabile.

Ricordiamo che, secondo il pensatore francese, il testo di piacere è quello che soddisfa, calma ed euforizza allo stesso tempo; proviene dalla cultura, non ne è in conflitto; è legato a una confortevole pratica di lettura. Il testo di godimento invece, lungi dal placare, sconsiglia e sconcerta, fa vacillare gli assi storici, culturali, psicologici del lettore, la consistenza dei suoi gusti e la sua relazione con il linguaggio. Il piacere del testo si associa soprattutto ai classici; più cultura ci sarà e maggiore sarà il piacere, e questo piacere consisterà in un'amalgama d'intelligenza, ironia, delicatezza, dominio e sicurezza (l'arte di vivere) che il testo desta nel lettore (o che il lettore cerca nel testo o lo scrittore nel linguaggio). Nei testi di godimento il piacere va in frantumi, il linguaggio e la cultura in brandelli. Sono testi perversi perché in essi non si può riconoscere una finalità, nemmeno quella del piacere: il godimento, in effetti, non implica piacere, può annoiare o irritare. Ai due tipi di testo corrispondono due regimi di lettura diversi: il testo di piacere si legge bene, velocemente e perfino saltando delle parti (i romanzi di Tolstoj o di Balzac; la poesia di Machado o quella di Pablo Neruda), senza perdere il senso generale. Il testo di godimento richiede una lettura attenta, minuziosa, *coinvolta*, nella quale non importa divorare le pagine per sapere cosa succede, perché tutto quello che succede avviene nel linguaggio, molto più che nella storia, nell'enunciazione più che nell'enunciato (la narrativa di Joyce o di Cortázar; la poesia di Vallejo o di Huidobro).

Sebbene Barthes non lo dica esplicitamente, è chiaro che i testi di godimento per eccellenza sono soprattutto i testi moderni, nei quali la novità riesce ad ancorare "l'aristocratico" lettore nel fenomeno dell'enunciazione che, a sua volta, grazie alla sua opacità, escluderà il frettoloso consumatore d'avventure, o di aneddoti o di confessioni poetiche. È prevedibile inoltre che con il passare del tempo, quando l'innovazione sarà istituzionalizzata, il testo che era stato d'avanguardia e si era letto con sconcerto, timore e un

indefinibile godimento, possa diventare ai nostri occhi (o agli occhi di un futuro lettore) *illustrativo di...*; che si possa prenderne le distanze e quindi anche una prospettiva critica, e che infine si possa leggere con più piacere che con godimento. È anche chiaro che nessun testo può essere *esclusivamente* di cultura o di rottura, normale o trasgressivo, piacevole o godibile, ma ogni testo è, in maggiore o minor grado, *preferibilmente* una cosa o l'altra. Il godimento è in rapporto direttamente proporzionale con la rottura e la trasgressione, e pertanto con l'*avventura* che significa intraprendere il cammino dell'innovazione, dell'eccezione, della diversità, avventura tipica delle avanguardie. Il piacere deriva dalla persuasione che opera in noi la casualità, la razionalità, la cultura, la storia, pregi tipici del classicismo.

Già quando uscì il primo libro di Belli, *Poemas*, nel 1958, c'erano versi, e addirittura interi componimenti, che per forza dovevano sconcertare il lettore: che dire dell'amore puro definito partendo dai genitali? Ma soprattutto: che dire di una poesia che inizia con una provocatoria similitudine tra Lautréamont e un'ostrica e che dopo si svolge con un'insolita associazione tra la presa di coscienza del passato culturale indigeno del Perù e la "spartizione della domenica", dove l'Io poetante si rivela l'oggetto della similitudine ossimorica e misteriosa. Essere afferrato alla propria terra come "un'ostrica [al] fondo di un fiasco" può risultare logicamente accettabile; più difficile è decifrare l'identificazione con il poeta franco-uruguayano. Si tratta del componimento "Como Lautréamont o una ostra asida al fondo de una garrafa", che recita così:

Como Lautréamont o una ostra asida al
fondo de una garrafa

Come Lautréamont o un'ostrica afferrata al
fondo di un fiasco

Pero me he quedado en esta tierra
al escuchar un día súbitamente
cuando llega el reparto del domingo
el gran alarido paracas
el gran alarido mochica
el gran alarido chimú
el gran alarido
(Belli 2008, 30)

Ma sono rimasto su questa terra
quando ho sentito un giorno all'improvviso
nell'arrivare la spartizione della domenica
il grande schiamazzo paracas
il grande schiamazzo mochica
il grande schiamazzo chimú
il grande schiamazzo

Il secondo libro di Belli, *Dentro & Fuera*, del 1960 – seppure accettando la sequenza storiografica di Jorge Cornejo Polar che considera questa prima fase ancora di *formazione* ("fase di ricerca ed esplorazione"³⁸) –, ci si presenta già come un *testo di godimento*, naturalmente associato alla scrittura più trasgressiva della post-avanguardia: fonosimbolismo, metalepsi, ipallage, gongorismi, fissioni fonetiche ed espansioni sonore, immagini oniriche, gergo

³⁸ "etapa de búsqueda y tanteo" (Cornejo Polar 1994, 17).

colloquiale e perfino volgare (“Il mio corpo di notte piscia verso l’interno”), le quali non danno tregua al lettore sommerso nello stupore e assillato dallo sforzo interpretativo. Nel giro di qualche anno, queste risorse diventeranno l’impronta di una generazione: Cortázar, Lezama Lima, Amanda Berenguer... Mentre Belli andrà avanti per la sua strada già ben definita, consolidando sempre più il suo inconfondibile stile.

Associato al *testo di godimento*, Barthes suggeriva che dovremmo aggiungere inoltre *la scrittura ad alta voce*, raccomandata da Antonin Artaud, la quale ha come obbiettivo, non la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni, bensì gli incidenti pulsionali. Considerando i suoni della lingua, questa scrittura vocale cerca “il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l’articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio” (Barthes 1978 [1975], 65-66)³⁹. Se accettiamo che, in realtà, questa *scrittura ad alta voce* non è praticabile, ma che nell’insieme delle sue contraddizioni quello che potrebbe provocare in noi lettori è l’impressione che nel nostro corpo il suo suono “crepita, accarezza, gratta, taglia” (*ibidem*)⁴⁰, cioè “producono godimento”, allora risulta illuminante richiamare alla memoria – per chi ha avuto la fortuna di ascoltarla – la voce di Carlos Germán Belli quando recita i propri versi. La funzione che compie questa *lettura ad alta voce* è la stessa della *scrittura ad alta voce*: sconcertante, irritante, invitante, provocatoria, godibile.

Come abbiamo già detto, all’interno della *Generazione del ’50* è proprio Carlos Germán Belli colui che in maniera più radicale e sorprendente incarna la poetica della postmodernità, difendendo l’ibridazione, la cultura popolare, il decentramento dell’autorità intellettuale e scientifica e la diffidenza nei confronti delle strutture segnate da “purezza” o da “ordine”. Insieme a lui si dovrebbe menzionare anche Jorge Eduardo Eielson, sebbene con forme diverse e per cammini totalmente autonomi, visto che non ci sono mai stati contatti tra loro due.

Anche se è molto complessa la caratterizzazione di quello che chiamiamo *postmodern*, e non definitivamente risolta nel mare magnum della critica contemporanea, uno dei suoi tratti distintivi è, senza dubbio, l’abolizione delle frontiere tra i generi letterari; e un altro è la plurivocità e polifonia, ben presto definite da Bachtin⁴¹. Tipica della poesia di Belli è, per esempio, la costante creazione di personaggi che hanno una propria voce, diversa per

³⁹ “le langage tapissé de peau, un texte où l’on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l’articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage” (Barthes 1973, 89).

⁴⁰ “ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe” (ivi, 105).

⁴¹ Si veda il libro di Bachtin *Estetica e romanzo*, riedito da Einaudi nel 2001, e anche il saggio di Todorov (1990 [1981]) su Bachtin.

ognuno di loro, mediante le quali entrano nel discorso poetico vari linguaggi sociali, espressioni di distinte ideologie, classi sociali, lavori, ambienti. E a volte queste voci – la “Fata Cibernetica”, il “Fisco”, il “bolo alimentare”, il “robot ronzino”, la *belle dame sans merci* definita da lui stesso “più che signora umana”, e altre –, si mescolano con la voce dell’autore, creando una polifonia irriverente e affascinante.

Per reiterare l’originalità di Belli e il percorso costante e uniforme da lui seguito durante questi decenni che ormai superano il mezzo secolo di creazione poetica, sembra opportuno ricordare (e completare) le varie fasi della sua produzione:

I. La prima fase, corrispondente alle prime due raccolte, *Poemas* (1958) e *Dentro & Fuera* (1960), mostra la ricerca di una propria cifra stilistica, mentre oscilla tra il paradigma classico spagnolo e le proposte dell’avanguardia, stabilendo fin dal principio quella dualità dell’anima e quella polifonia precedentemente citate. Inoltre rimangono qui fissati alcuni di quelli che saranno i suoi temi topici: il fratello Alfonso, il male del mondo, l’ingiustizia, la Fata Cibernetica, il corpo e l’estraneità interiore.

II. La seconda fase, corrispondente ai libri *¡Oh Hada Cibernetica!*, *El pie sobre el cuello* (1964) e *Por el monte abajo* (1966), mostra la consolidazione della cifra tipica del poeta, cioè la ricercata combinazione del paradigma lessicale e sintattico ispanico con il nuovo vocabolario tecnologico. Si definisce in questo modo un ibrido – una polifonia –, dove il registro alto non disdegna mescolarsi con gerghi terminologici speciali, come quello amministrativo, e la parlata popolare di Lima.

III. La terza fase, corrispondente a *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) e *Canciones y otros poemas* (1982), è caratterizzata dall’allontanamento del paradigma formale ispanico e la sua sostituzione progressiva con il paradigma provenzale prima (si veda l’uso delle sestine, inventate da Arnaut Daniel nel XII secolo) e infine con il paradigma italico, in particolare con la canzone petrarchesca del XIV secolo, che continueremo a vedere in tutta la sua opera successiva.

IV. La quarta fase, corrispondente a *Más que señora humana* (1986) e *El buen mudar* (1987), costituisce una vera novità dentro il contesto generale dell’opera di Belli, in quanto l’amore felice e corrisposto, incarnato nella “signora” o “dama”, amata e amante sempre presente, diventa un tema centrale, modificando così il clima disperato e alienante della poesia precedente. *Más que señora humana* sarà successivamente ripreso dall’autore in nuove edizioni antologiche e compilative con un titolo diverso, *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), ma comunque senza modificare niente all’interno delle poesie né l’ordine delle stesse. *El buen mudar* sarà, invece, prima ampliato e dopo tagliato. Mentre la primissima edizione – del 1986, in un quadernetto delle Ediciones El Tapir di Madrid – raccoglieva soltanto due poemetti, il primo diviso in quattro parti e il secondo in sei, rispettivamente “Del lecho botánico

al lecho humano” e “Las migajuelas del rey sumerio”, nelle edizioni successive avrà otto poesie in più e una serie di diciassette testi brevi in prosa. Successivamente, nelle antologie personali e infine in *Los versos juntos* (2008) lo farà precedere da un prologo, “El eterno retorno”, dove spiega che non crede più – nemmeno con l’esempio del sempre amato Darío – all’unione indiscriminata di versi e prosa: sottolinea l’esistenza di una frontiera, ricorda che la tendenza contemporanea (postmoderna) è quella di abbattere le frontiere, ma in questo caso non lo crede giusto. In ogni caso, al di là di questo cambiamento di prospettiva formale, quello che è più notevole e caratteristico di questa fase è la nuova atmosfera che si percepisce, l’aura amorosa che invade tutto e che preannuncia la trasformazione che avverrà nell’opera successiva.

V. La quinta fase, corrispondente a *En el restante tiempo terrenal* (1988) – lasciando da un parte *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990) che, in realtà, è la riedizione con un nuovo titolo di *Más que señora humana –, Acción de gracias* (1992) e *¡Salve Spes!* (2000), implica la conferma del cambiamento annunciato prima, con la solidificazione di una nuova condizione esistenziale, che gli stessi titoli dei libri annunciano come qualcosa di positivo, così come lo conferma anche il cambiamento imposto dall’autore alla raccolta amorosa. Da situazioni angosciose e oppressive, segnalate da titoli tragici come *El pie sobre el cuello* o *Por el monte abajo*, si passa ora ad una speranzosa proiezione nel futuro (*En el restante tiempo terrenal*), a uno scenario cosmico governato da un astro che non tramonta mai (il sole di mezzanotte) e che auspica la passione amorosa (come indica il suo colore rosso), a una serenità spirituale che permette anche di trasformare il discorso poetico in una preghiera di celebrazione (*Acción de gracias*) e in un canto alla speranza, nel senso religioso, cristico, accentuato dall’uso della parola latina *Spes* (*¡Salve Spes!*). Questo risulta decisamente evidente nella prima poesia di *¡Salve Spes!*, la quale inizia convocando l’amoroso “sole della mezzanotte rosso”, per poi rivelare che la Signora, più che umana, è diventata angelica, celeste, personificazione di un archetipo che la situa “oltre” la sfera terrestre. Di fatto, con lei, il poeta si sente sicuro di poter far fronte nientemeno che all’altra figura tradizionalmente opposta, ovvero la Parca. In questo modo si giunge alla saggia conclusione che la speranza è necessaria perché ci permetterà, quando giungerà il momento, di passare “da un buon vivere” al “buon morire”. Potremmo dire che “l’oscurità dissipata” è il grande tema di questa fase, dove l’anima rimane aperta e disposta a ricevere il dono della promessa cristiana.

VI. La sesta e ultima fase comprende gli ultimi tre libri, ovvero *En las hospitalarias estrofas* (2002), *La miscelánea íntima* (2003), *El alternado paso de los hados* (2006), nonché le ultime poesie finora inserite solamente nella raccolta di poesia completa dal titolo *Los versos juntos. 1946-2008. Poesía completa* (2008). Nel testo iniziale della prima raccolta di questa fase, “Uno propone pero no dispone” (Uno propone ma non decide, di *En las hospitalarias estrofas*; Belli 2008, 501), il poeta fa sapere che, contrariamente a quanto si era prefissato,

non ha potuto isolarsi e vivere separato da tutto, né rimanere fedele al modello di Francisco de Medrano. Al contrario, la vita lo ha portato a viaggiare molto e a riempire la storia dei suoi lunghi anni, se non con “storie da raccontare”, con tanti affetti: figlie, nipoti, amici intimi, maestri vicini e lontani ma sempre molto presenti nei suoi sentimenti e nel suo lavoro di scrittore. Tutta la raccolta è dedicata a suo nipote Mauricio, e dopo, in una delle composizioni, si rammentano con entusiasmo ringraziando il destino le tre nipotine: Bianca, Daniela e Leandra. Tante altre sono dedicate a famosi scrittori e critici letterari, spesso accompagnati dalle rispettive consorti, i quali formano quella rete di amicizie profonde che popolano la vita di Belli. Si può dire allora che il tema principale, così come il sentimento dominante, di questa sesta fase è la celebrazione della vita, quale dono meraviglioso che, sebbene destinato ad avere una fine – quindi il motivo della Parca non è scomparso –, è anche destinato a rinascere ciclicamente. Questa è la fede costante e straordinaria che regge Carlos Germán Belli, anche dopo aver sofferto le dolorosissime perdite di suo fratello Alfonso, il 25 settembre 2005, e della figlia Mariella, in un tragico incidente il 13 agosto del 2006. Si arriva ad imparare che “perfino nella fine della vita / sono vitali gli anni non vissuti”, che “il tramonto diviene aurora” e che, dopo tutto, “il nulla è dotta vita” (“Sestina doppia”)⁴². Le generazioni si succedono e la buona ombra che arriva dagli antenati si allunga accogliente fino al punto di creare per i possibili lontani trisnipoti “un fuoco inesauribile”, il quale è – non possiamo metterlo in dubbio – “come il sole che brilla”⁴³. E insieme alla famiglia e al ricordo degli antenati, come l’archeologo Carlos Belli (1857-1926), sfilano nei suoi versi gli amici poeti, alcuni già nella gloria eterna, come Eugenio Montejo, i critici, come Oscar Hahn o Luis Sáinz de Medrano, ma anche personaggi mitici, come Efesto, le cui voci incarnano sentimenti dell’Io poetante, proiettandoli nella dimensione trascendentale dell’immaginario collettivo.

Così, la vita e la scrittura finiscono per fondersi indissolubilmente, per cui i godimenti di questa passano a quella e viceversa, ma anche il fallimento di una si ripercuote nell’altra. E se qualcuno ha pensato che scrittura possa essere sostituzione, o catarsi, Belli ci disillude, affermando che il corpo della parola riproduce il corpo del parlante, e l’esistenza fallita ben presto “abbruttisce / la scrittura con impegno incomparabile / [...] / ché gli errori risultano consanguinei / del corpo e della parola storpiati” (“Lo fallido”)⁴⁴. Il povero amanuense, l’umile scrittore scopre, come potrebbe farlo anche l’arrogante o il

⁴²“aun en lo postrero de [la] vida / son vitales los no vividos años” (Belli 2008, 504); “el ocase resulta auroral” (*ibidem*); “la nada es docta vida” (ivi, 505).

⁴³“un fuego inapagable” (“Al arqueólogo Carlos Belli [1857-1926]”, tratta da *Salve, Spes!*, 2000; ivi, 510); “como el sol brillando” (“Al arqueólogo Carlos Belli [1857-1926]”, *ibidem*).

⁴⁴“va afeando / lo escrito con empeño inigualable / [...] / que los yerros resultan consanguíneos / del cuerpo y la palabra deformados” (“Lo fallido”, da *Salve, Spes!*, 2000; ivi, 515).

superbo o il grande maestro, che “non c’è un’isola felice”. Questa constatazione forma parte dell’ultima meta raggiunta nel cammino della conoscenza percorso dal nostro poeta: non è disarmante o negativa, contrariamente a quello che si potrebbe pensare se si leggono in maniera isolata alcune delle sue poesie più recenti; è l’altra faccia di una verità che contiene anche la fede assoluta nella promessa cristiana e la saggezza dell’antico *carpe diem*. Godere dell’istante è possibile se non ci aspettiamo l’impossibile – qui Belli coincide con la famosa “*disperanza*” maqrolliana di un altro grande vate del nostro tempo, Álvaro Mutis – e pertanto sappiamo che l’Eden perduto non si riconquista in questa vita e che “l’isola felice” è un mito, un sogno, una creazione immaginaria ed irreale (“No hay una isla feliz”, 2008; “Non c’è un’isola felice”):

Entre la tumba y la auroral matriz
gozar del vivir siempre es menester,
aunque jamás hay una isla feliz
pues cerca de ella ni siquiera un tris.
(Belli 2008, 522)

Tra la tomba e la matrice aurorale
godersi il vivere è sempre necessario,
seppur non c’è un’isola felice
ché vicino a essa nemmeno un pelo.

Vivere la vita terrena – o “sublunare”, come preferisce dire Belli, sottolineando che siamo solo una parte di un organismo cosmico superiore – è possibile, perfino con gioia, soprattutto se si ricorda che questa è la parte minore, e più fragile, delle due che abbiamo. La parte legata al corpo non può fuggire “dai denti della parca”; l’anima, invece, vive nell’eternità ed è “pura vita” (“Destino del alma y el cuerpo”; Destino dell’anima e del corpo). Tuttavia la fragilità stessa del corpo ci invita a “superare la carenza umana”⁴⁵, a cercare in quella stessa lotta contro la debolezza implicita una ragione di vita (e qui va ricordato il fratello Alfonso) e a intonare sempre, comunque vada, quei canti d’amore che Adamo ed Eva hanno saputo insegnarci, “dall’Eden fino a oggi” (“Carencias”, *La miscelánea íntima*, 2003; Carenze).

Naturalmente non possono mancare – *humani casus* – momenti di sconforto, quando la forza dell’anima si vede aggredita dal potere incommensurabile della morte. Il poeta può prendersi gioco della morte, può usare l’ironia per disprezzarla e umiliarla, può usare termini degradanti come “la parca ghiottona” e assegnarle una “boccaccia da lupo”; ma sa perfettamente che sono armi destinate a rimanere dalla parte dei vinti, sono giochi di parole che nobilitano chi riesce a rialzare la testa dopo il colpo, ma alla fine la resa dei conti sarà sempre favorevole all’Altro – l’Alterità assoluta –, capace d’ingoiare

⁴⁵ “a los dientes de la parca” (“Destino del alma y el cuerpo”, da *La miscelánea íntima*, 2003; Belli 2008, 537); “pura vida” (“Destino del alma y el cuerpo”, *ibidem*); “superar la carencia humana” (“Carencias”, da *La miscelánea íntima*, 2003; *ivi*, 551).

“tutto il globo terrestre appetitoso”⁴⁶. Nel dualismo caratteristico della filosofia cattolica, l’anima, il bene, la vita stanno da una parte; il corpo, il male, la morte, dall’altra. E il male s’incarna in una potenza temibile, capace di opporsi al bene supremo; assume le fattezze di un essere demoniaco, Lucifero, e come tale si permette lo sfacciato lusso di favorire la morte alimentandola. Seguendo il modello delle personificazioni medievali della morte, tanto nelle arti visive quanto nella poesia che arriva al Secolo d’Oro – e per Belli sono importanti sia il burlesco di Quevedo sia le satire del suo celebre conterraneo del Seicento, Juan del Valle y Caviedes –, il nostro autore immagina il proprio Lucifero che nutre la Morte e le somministra i migliori bocconi per renderla “rubiconda”, da scheletrica che era. Tragico messaggio: sotto la farsa apparentemente comica e burlesca, Belli ci ricorda che siamo impotenti davanti alla morte. Ancora di più, pensandoci bene, forse, non solo non possiamo batterla, ma nell’avviarci velocemente dentro il suo ventre, “uomo, animale e pianta, / [...] attraverso questi regni naturali / la morte si trasforma in pura vita” (“La parca glotona”).

Al di là della grande forza spirituale che dimostra Belli in tutta la sua complessa e articolatissima poetica, al di là dal sostegno fondamentale che trova nella sua incrollabile fede religiosa e nella speranza luminosa che deriva dagli insegnamenti di Cristo, è chiaro che le ripetute perdite, che per le leggi della natura aumentano col passare del tempo e con l’avvicinarsi della vecchiaia e quindi della propria morte, il trapasso definitivo di tanti cari amici in un lasso di tempo relativamente breve Eugenio Montejo, Jorge Cornejo Polar, Manuel Padorno, l’amatissimo fratello Alfonso –, fino ad arrivare alla più terribile di tutte, quella della sua adorata Mariellita, devono proiettare necessariamente un’ombra di dolore, di dubbio, di amaro disincanto. Ecco allora che vediamo emergere, insieme alle conosciute tematiche della sua poetica, un motivo che ora prende un’intensità e un valore contestuale commoventi: è il motivo della rassegnazione, o per meglio dire, del *disincanto rassegnato*, evidente per esempio in “Las expectativas trucas” (2006; “Le aspettative tronche”) di *El alternado paso de los hados*, dedicato per l’appunto a Jorge Cornejo Polar e a Manuel Padorno in memoriam:

He aquí la lección de uno y otro amigo
y ahora en cuerpo y alma asimilada,
que hoy me deslizo resignadamente
al ras de la corteza terrenal,
sabiendo que lo ansiado
no se corona nunca
y en cambio el expectante se convierte
en la muerte en difunto cuán rampante.
(Belli 2008, 606)

Ecco la lezione di un amico e di un altro ancora
adesso assimilata in corpo e anima,
che oggi rassegnato vado e scivolo
rasente la corteccia della terra,
pur sapendo che ciò che si agognava
giammai arriverà
e invece chi aspetta si trasforma
con la morte in defunto ben rampante.

⁴⁶ “todo el globo terráqueo apetitoso” (“La parca glotona”, da *La miscelánea íntima*, 2003; ivi, 563).

In questo contesto spirituale, anche la scrittura si deve tingere per forza con l'ombra e con il dubbio: se la scrittura e la vita sono indissolubilmente riunite, come può l'una elevarsi sopra la miseria dell'altra, senza sentire l'effetto del suo peso distruttivo? Se la vita ci porta ad affrontare questa forza distruttiva contro la quale non possiamo opporre nessuna resistenza, come potrebbe fare il poeta per non trasmettere, nei versi che esso esprimono, questo dolore adesso associato anche ad una "atroce paura"? Non può, in effetti; e l'ombra, il dubbio e la paura macchiano inevitabilmente il ritmo del suo canto. Sarebbe inutile nascondere che:

[...] en los nuevos y viejos versos
por igual late el miedo atroz,
ayer ante la cruda vida,
hoy cuando ya la muerte acecha!
(Ivi, 613)

[...] nei versi nuovi e vecchi
palpita uguale la paura atroce,
ieri innanzi la crudele vita,
oggi quando già la morte insidia.

And yet, and yet... Come sanno consapevolmente tutti coloro che si occupano di letteratura, e ancor di più noi che la insegniamo, e come sanno per lo meno intuitivamente tutti coloro che godono con la lettura di opere letterarie, la letteratura e la vita sono strettamente intrecciate, ma la letteratura ha un potere di cui la vita è priva: il rigore strutturale è percettibile, l'obbiettivo finale è comprensibile, nella letteratura nulla è gratuito o casuale. In questo modo, mentre la vita può scoraggiarci quando ci sembra assurda, inutilmente crudele o semplicemente vana, la letteratura non smetterà mai di aprirci una finestra verso la *significazione*. Proprio per questo, si potrà presentare sempre, come sapevano bene i tragici greci, come una rappresentazione ordinata del caos vitale, e attraverso la costruzione di questo ordine potrà procurarci l'unico rimedio possibile: la catarsi.

La poesia di Carlos Germán Belli esprime intensamente tutto il dolore del mondo attraverso i temi topici che affliggono l'uomo dall'alba dei tempi. La sua ostinata e molto sorvegliata costruzione ci costringe come lettori a seguirlo negli intricati labirinti tuttavia logici dei suoi iperbati, delle sue ipallagi, delle sue catacresi, delle sue metafore, e molte volte dobbiamo trattenere il respiro di fronte a versi ordinati in metriche poco frequenti (ottonari, enneasillabi). Le difficoltà nel decifrare il suo messaggio può anche irritarci. Accompagnarlo nel suo difficile viaggio può essere esasperante. Molte volte dovremo ritornare sul testo già letto, cambiare la prospettiva o il ritmo per aiutarci a trovarne il senso. Però se accettiamo la sfida e riusciamo ad andare avanti nel viaggio, arriveremo sicuramente a concludere che quello che il poeta ci lascia, quello che come lettori possiamo raccogliere dalla sua scrittura, è più che illuminante e più che catartico: è un autentico *godimento*.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1975), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi, <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t317.pdf> (11/2016).
- Bachtin M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura. Trad. it. di Clara Strada Janovič (2001 [1979]), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Barthes Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lidia Lonzi (1978² [1975]), *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi.
- Belli Carlos Germán (1958), *Poemas*, Lima, P.L. Villanueva.
- (1960), *Dentro & fuera*, Lima, Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- (1961), *¡Oh Hada Cibernética!*, Lima, El Timonel. Trad. it. e cura di Carlotta Nerozzi, Roberto Paoli (1983), *O fata cibernetica*, Reggio Emilia, Elitropia.
- (1964), *El pie sobre el cuello*, Lima, Ediciones de La Rama Florida.
- (1966), *Por el monte abajo*, Lima, Ediciones de la Rama Florida.
- (1970), *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- (1979), *En alabanza del bolo alimenticio*, México, Premià Editora de Libros.
- (1982), *Canciones y otros poemas*, México, Premià Editora de Libros.
- (1986), *Más que señora humana*, Lima, Editorial Perla.
- (1987 [1986]), *El buen mudar*, Lima, Editorial Perla.
- (1988) *Antología personal*, prólogo y edición de Jorge Cornejo Polar, Lima, Concytec.
- (1988), *En el restante tiempo terrena*, Lima, Editorial Perla.
- (1990), *Bajo El Sol De La Medianoche Rojo*, México, Premià Editora de Libros.
- (1992), *Acción de gracias*, Trujillo, Municipalidad Provincial de Trujillo: Casa del Artista.
- (1995), *Un giorno l'amore*, introduzione di Mario Vargas Llosa, trad. it. di M.L. Canfield, Milano, Olivares.
- (2000), *¡Salve Spes!*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2001), *En las hospitalarias estrofas*, Tegui, Fundación César Manrique.
- (2003), *La miscelánea íntima*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- (2006), *El alternado paso de los hados*, Valencia, Pre-Textos.
- (2008), *Los versos juntos. 1946-2008. Poesía completa*, prólogo de Mario Vargas Llosa, Sevilla, Sibila.
- Benedetti Mario (1956), *Poemas de la oficina*, Montevideo, Número. Parte del libro, tradotta in italiano, si trova in Mario Benedetti (2001), *Inventario: poesie 1948-2000*, a cura di M.L. Canfield, introduzione di Manuel Vázquez Montalbán, Firenze, Le Lettere, 38-45.
- Cornejo Polar Jorge (1994), *La poesía de Carlos Germán Belli: una aproximación*, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias Humanas, Lima.
- De Bonilla Alonso (2006), "Soneto IV", in Chicharro Chamorro Dámaso (1988), *Alonso de Bonilla en el Conceptismo: estudio y antología*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, CSIC-CECEL.
- García González Ramón, ed. por (2006), *Sonetos del siglo de Oro: Alonso de Bonilla, Juan de Ovando*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-del-siglo-de-oro-alonso-de-bonilla-juan-de-ovando-0/>> (11/2016).

- Habermas Jürgen (1985), *Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Emilio e Elena Agazzi (2003 [1987]), *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Bari-Roma, Laterza.
- (1988), *Nachmetaphysisches Denken: philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main Suhrkamp. Trad. it. di Marina Calloni (2006 [1991]), *Il pensiero post-metafisico*, Bari, Laterza.
- Hauser Arnold (1964), *Der Manierismus; die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, Beck. Trad. it. di Anna e Clara Bovero (1988 [1965]), *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e la nascita dell'arte moderna*, Torino, Einaudi.
- Heidegger Martin (2011 [1927]), *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer. Trad. it. di Alfredo Marini (2006), *Essere e tempo*, Milano, Mondadori.
- Lope de Vega (2007), *Laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- Martos Marco (1993), “La llave de los sueños: la generación del 50”, *Documentos de literatura* 1, 10.
- Mondoñedo Marcos (2006), “El miedo como figura de lo real: análisis de ‘Lo inalcanzable’ de Carlos Germán Belli”, *Martín. Revista de arte y letras* VI, 15, 70.
- Onetti J.C. (1939), *El pozo*, Montevideo, Ediciones Signo. Trad. it. di Ilide Carmignani (2015) *Il pozzo*, prefazione di Juan José Saer, Roma, Sur.
- Oviedo J.M. (2002 [1995]), *Historia de la literatura hispanoamericana, 4: De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- Paoli Roberto (1985), *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia universale Parenti.
- (1993), *Cent'anni di poesia ispanoamericana (1880-1980)*, Firenze, Le Lettere.
- Rubén Darío (1896), *Prosas profanas*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e hijos.
- Sartre J.P. (1943), *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giuseppe Del Bo (2014 [1958]), *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore.
- Todorov Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtin*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di A.M. Marietti (1990), *Michail Bachtin: il principio dialogico*, Torino, Einaudi.
- Vargas Llosa Mario (1994), “Carlos Germán Belli: una poesía para tiempos difíciles”, in Miguel Ángel Zapata, *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, Lima, Tabla de Poesía Actual, 210. Trad. it. di M.L. Canfield, “Carlos Germán Belli: una poesía per tempi difficili”, in Carlos Germán Belli (1995), *Un giorno l'amore*, Olivares, Milano, 7-8.
- (2008), “Carlos Germán Belli: don de poesía”, in Belli 2008, 5-7.

identidad es distinta de la de los españoles peninsulares y la élite letrada criolla comprende el valor político de la lengua y la necesidad de asumir su control. Por su parte, la España pos-colonial considera que la lengua tiene para ella un valor estratégico irrenunciable. Se enfrentan entonces intereses diversos. Por una parte, las tensiones con España pero también las contradicciones internas por parte de ciertos sectores de la sociedad y clase política americana y, por otra, la preponderancia que España dará a la defensa de su posición hegemónica en la unidad cultural transatlántica y a la conservación de las instituciones constituidas para controlar el idioma.

El contacto con otras lenguas ha sido desde siempre un factor caracterizador del español de América. A lo largo de sus más de 500 años de existencia, desde la época colonial hasta la actualidad, se ha nutrido de la compenetración de lenguas y culturas. La presencia del *otro* en la lengua ha sido una de las pruebas de la naturaleza mestiza de la cultura hispanoamericana mientras que para España negar la identidad lingüística de las ex colonias o de las autonomías regionales peninsulares ha sido siempre una forma de reafirmar la propia. Por ello apoyará con notable celo la *pureza* idiomática, que sentía ligada al afianzamiento de su identidad.

El español americano, pleno de variedades, innovado en tierras americanas por el contacto con las lenguas indígenas, africanas y de las migraciones europeas, se presenta por ello como experiencia de contacto y no afirmación purista.

Desde las primeras décadas del siglo XX, las lenguas extranjeras en Argentina se caracterizan por su falta de univocidad. Por un lado, encontramos las lenguas extranjeras que leen y escriben las personas cultas; y por otro, están las lenguas extranjeras de la inmigración. Las primeras son una expresión del bilingüismo prestigioso; las segundas, asociadas a la barbarie, son las que *deforman* el español que se *corrompe* y se *degrada* en el conventillo, en la calle, en el teatro y lentamente hasta en la literatura. Como correlato de esta situación, la noción se escinde en un cosmopolitismo legítimo, el asociado a las élites, y otro babélico, vinculado con la inmigración. Frente a esta circunstancia, el poliglotismo y el cosmopolitismo pasan a ser equívocos y, por tanto, surge la exigencia de volver a las fuentes, a la lengua heredada que “se transformará en la barrera más poderosa para preservar los espacios antes reservados al grupo hispanocriollo” (Di Tullio 2010, 100).

De este modo, las presiones nacionalistas, dada la necesidad de unificar una población completamente heterogénea, compuesta en su gran mayoría por extranjeros europeos, reclaman la preeminencia de la lengua del país por sobre las demás lenguas, como reacción a la inmigración de masas, percibida como posible agente de disolución de los valores nacionales, aún no totalmente consolidados.

Surgen así distintas concepciones de nacionalismo lingüístico: la defensa y expansión de lo peculiar americano, que busca una síntesis entre lo ameri-

cano y lo hispánico y la que trata en cambio de ajustarse abiertamente a los parámetros peninsulares. Ambas posiciones, a pesar de las diferencias internas, oponen una fuerte resistencia, mediante la defensa de una lengua nacional, entendida como expresión identitaria, al influjo de los contactos lingüísticos. El proyecto nacionalizador *purista* de los años 20 entra entonces en conflicto sobre todo con la cultura de la inmigración italiana. No olvidemos que el registro coloquial del español rioplatense, desde fines del siglo XIX, se había impregnado paulatinamente con el léxico de las lenguas inmigratorias, sobre todo del italiano.

La tercera es una posición divergente que no comparte los postulados de los nacionalismos citados sino que adhiere a la concepción de una lengua propia más que nacional, y, por ello, justamente, abierta a los cambios producidos por el contacto con las lenguas de la inmigración.

Por esa época, el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires es protagonista activo de esta resistencia a las lenguas inmigratorias e interpreta estos cambios como una línea de separación entre habla culta y vulgar.

A partir de una propuesta de Ricardo Rojas, se nombra a Ramón Menéndez Pidal como Director honorario del Instituto, delegándole la atribución de designar a los directores españoles que habrían de cumplir funciones efectivas en Buenos Aires.

Menéndez Pidal, coherentemente, concebirá la acción de los filólogos españoles en Buenos Aires como una tarea de propaganda “del regeneracionismo científico español y de custodia y defensa de la norma culta castellana como mecanismo lingüístico unificador en España y América” (Toscano y García 2010, 186).

La mirada que se privilegia es claramente la *hispanista*, que concibe la lengua como fundamento mismo de la comunidad panhispánica, preocupada en lo sustancial por la afirmación a través del trabajo empírico de la unidad de la lengua y por señalar los peligros de las supuestas tendencias disgregadoras, que, en el caso argentino, los estudiosos españoles asociaban con el fenómeno inmigratorio y, sólo en menor medida, con la presencia de lenguas autóctonas.

La propuesta de Ricardo Rojas de poner en mano de los españoles el Instituto responde a su proyecto de modernización científica y a la necesidad de “intervenir fuertemente en el terreno de la regulación lingüística” (ivi, 188). La investigación se encuentra para Ricardo Rojas indisolublemente vinculada a la transferencia educativa, y ésta al mantenimiento de la norma culta, que percibe amenazada por la influencia de las lenguas inmigratorias. Así, para Ricardo Rojas la moderna práctica científica debería conducir a la creación de una gramática y un diccionario que, ajustados descriptivamente a las variedades nacionales del español, “actúen como fijación de la norma culta y como mecanismo que prevenga el cambio lingüístico” (*ibidem*).

La preocupación por el contacto lingüístico, presente en la obra de Ricardo Rojas al menos desde *La restauración nacionalista* (1909), se expresa de manera diferenciada. Cuando las lenguas de contacto son las inmigratorias abundan palabras como “corrupción” y “contaminación” y cambia en “aportes” tratándose de indigenismos. No le teme a la presencia indígena en el español sino a la presencia cosmopolita. Observa un *peligro* en la dialectalización del español, producto del intenso contacto de lenguas, y a causa de ello asigna al Instituto de Filología una función de control y regulación del uso de la lengua. En realidad se trata según Rojas de “defender nuestra lengua en la propia casa, y defenderla de quienes vienen, no sólo a corromperla sino a suplantarla” (Rojas 1971, 219).

Su visión no coincide de todas maneras totalmente con la visión de Menéndez Pidal. El escritor argentino pone entre los objetivos centrales del Instituto de Filología el de estudiar los fenómenos de contacto lingüístico que se producen en la Argentina entre el español y las lenguas indígenas. Sin embargo, el primer proyecto de relevancia llevado a cabo por el Instituto será paradójicamente “la edición crítica de una Biblia medieval romanceada a partir de un manuscrito escurialense” (Toscano y García, 187).

Ricardo Rojas concibe un tipo de nacionalismo que no consiste solamente en buscar las raíces hispánicas frente al problema de la inmigración sino también la fuente americana. Aceptar el retorno a la tradición española supone aceptar una raíz profunda que, junto con la raíz indígena, las élites argentinas del siglo anterior habían negado.

Pero hay un nivel común que todos los puristas comparten: la lengua legítima se define en relación con las normas emanadas de España y con sus criterios de corrección y estos parámetros serán los encargados de rechazar todos aquellos lenguajes identificados con lo popular, adscriptos a categorías vinculadas con lo *incorrecto* y lo *inculto* y que han recibido la influencia de las lenguas de la inmigración.

La oposición al cosmopolitismo lingüístico se detiene sobre todo en cuestiones léxicas y las mayores críticas se dirigen hacia cambios y préstamos en ese nivel de la lengua (Blanco de Margo 1991, 80).

Resulta interesante analizar la obra de Ricardo Monner Sans, representativa del proyecto nacionalizador purista. Nacido en Barcelona, arriba a la Argentina en 1889. En Buenos Aires inicia su labor docente que abandona en 1922 para dedicarse con exclusividad a los temas lingüísticos que más le interesaban: la lexicografía y la paremiología. Además de su *Gramática castellana*, publica libros sobre lexicografía, entre los que se destacan *Minucias lexicográficas* (1896) y *Notas al castellano en la Argentina* (1903). La visión de este autor despierta un cierto interés porque su perspectiva, aunque casticista en lo que respecta al cosmopolitismo lexical, es menos extrema que la expresada por muchos otros puristas en lo que se refiere a la aceptación de americanismos o, más precisamente, de argentinismos.

Notas al castellano en la Argentina (1903) es una obra destinada a analizar locuciones propias del habla local. En su prólogo Monner Sans señala lo que

considera las cuatro causas fundamentales del problema de la corrupción lingüística en la Argentina: “la inmigración”, “la incesante lectura de obras francesas”, “los malos traductores” y “una mal entendida independencia de la autoridad académica” (Monner Sans 1956, 47). En ese sentido, para Monner Sans la gramática debe ser concebida como una herramienta para depurar los usos incorrectos del idioma motivados por estos cuatro factores que producen su corrupción. Como vemos, responde fielmente a las características puristas al atacar el cosmopolitismo en su totalidad sea de origen culto como el francés sea de origen popular, como los italianismos.

Si bien es cierto que el autor catalán está en contra de la sanción del uso: “si el uso del pueblo fuese el verdadero juez en tales materias [...] forzoso sería aceptar el antilógico vos, el molesto recién, los incomprensibles alfombrado y cortinado, y tantas y tantas incorrecciones como cada día se oyen o se leen” (ivi, 52), en algunos casos, como en los neologismos (argentinismos), hace coincidir el uso con la norma y hasta pide a las autoridades lingüísticas su inclusión en el diccionario: como el vocablo *conventillo* que “convendría hacerlo constar en el léxico oficial”, *cobija* “¿No podría la Real Academia hacer constar que los argentinos usan la voz en el sentido indicado?”, la aceptación de indigenismos, como *caracú*, *choclo*, esta última “debiera ocupar su sitio en el Diccionario oficial” (*ibidem*), y muchas otras.

Por su parte, hay entonces una aceptación parcial de americanismos, en especial, argentinismos e indigenismos:

En el presente volumen aparecen no pocos neologismos, que suponemos lógicamente formados y con disculpables pretensiones de figurar en el Diccionario oficial: neologismos, como se comprenderá, no inventados por el autor, y placiéramos saber que en ellos se fijan no sólo los académicos peninsulares, sino los sobresalientes gramáticos y filólogos que en la América viven y que desde ella lanzan torrentes de luz sobre el por tantos asateado idioma castellano. (Ivi, 46-47)

El purismo conservador no presenta en efecto un frente compacto. Así mientras el grupo criollista enumera en las publicaciones lexicográficas los argentinismos o regionalismos, los hispano-nacionalistas combaten estos vicios del lenguaje pero no siempre tienen una visión marcadamente purista.

Algunos neologismos de todas maneras serán calificados por Monner Sans como barbarismos:

¿Quién ignora que el barbarismo es un vicio que consiste no sólo en escribir o pronunciar mal las palabras, sino en dar a las castellanas un significado que no tienen, o emplear vocablos de otros idiomas, reemplazando con ellos los genuinamente españoles? (*Ibidem*)

En el marco de una posición sujeto lexicógrafo normativo, Monner Sans propone distintos criterios para la idea de qué es un americanismo. En algunos casos acepta y aconseja su inclusión, en otros los rechaza abiertamente. Lo

cierto es que los vocablos provenientes de las lenguas de la inmigración no podrán alcanzar nunca el sistema normativo: “el uso de los indoctos nunca llegará a convertirse en ley” (ivi, 52). Pero es interesante resaltar que cuando ese extranjerismo ha pasado ya a través de la autoridad de autores españoles, sólo entonces puede estar preparado para ser aceptado también en los países americanos. Como es el caso de la palabra “silueta”, un claro ejemplo de galicismo, rechazado en un primer momento por el Diccionario y después definitivamente admitido:

La han empleado en la madre patria Balaguer, Bécquer, Castro y Serrano, Pereda y la Pardo Bazán. La voz, como se ve, corre en España, y en la Argentina, y en Chile, y en Venezuela, con lo que algo tiene adelantado para ocupar nuevamente su sitio en el Diccionario. (Ivi, 340)

Pero la mayor parte de los galicismos no serán aceptados: querella, finanza, buqué, bagaje “que apesta a galicismo” (ivi, 95), amueblamiento, debut, etc. Los pocos italianismos que aparecen son tajantemente rechazados: bachicha, batifondo, tano, aunque este último incluido en el diccionario como argentinismo, lo considera de todas maneras destinado “a morir a manos de la nacional cultura”, recomendando “rechazar estos vocablos para no contribuir a ennoblecer el lenguaje rufianesco” (ivi, 105).

Américo Castro y Amado Alonso, dos de los más importantes directores del Instituto, “encabezan una formación que se apoya en el espacio más institucionalizado de los estudios lingüísticos [...] y reclaman desde allí acciones concretas no sólo relativas al canon literario, sino también en cuanto al orden social, económico y moral del país, a medidas políticas concretas” (Ennis 2008, 260).

En efecto, para Américo Castro, la tarea pedagógica debe estar orientada a reforzar y difundir la norma culta y las razones son de orden cognitivo y social: la lengua vulgar es una lengua de vocabulario reducido, lo que limita las posibilidades expresivas y, con ello, la inteligencia; la prioridad es entonces elevar al vulgo al manejo de la lengua literaria. Para este punto de vista esta caótica mezcla lingüística es un síntoma alarmante de desorden social. En efecto, las capas inferiores de la ciudad de Buenos Aires actúan “anárquica y absurdamente sobre el idioma” (Castro 1961, 100). Por ello la lengua significa orden no sólo porque organiza el pensamiento, sino también porque manifiesta la estricta jerarquía que rige la relación entre los grupos sociales: la ausencia de una clara estratificación lingüística en consonancia con la posición social de los hablantes es precisamente el rasgo que alarma en la lengua de Buenos Aires tanto a Américo Castro como a Amado Alonso.

En 1925, pocos años después de la fundación del Instituto, Renata Donghi de Halperín, que mantenía una estrecha relación con dicha Institución y con Américo Castro, un amigo de la familia, publicó a través del Instituto

un estudio sobre los italianismos en el español de Buenos Aires: *Contribución al estudio del italianismo en la República Argentina*.

La autora, en este breve trabajo, procura explícitamente ajustarse a los criterios lexicográficos definidos por Castro en 1923, organizando la materia de estudio a partir del *problema* del contacto lingüístico.

Las lenguas en contacto son aquellas que se asocian a la valoración negativa que habían efectuado Ricardo Rojas y luego Américo Castro: las inmigratorias, y en particular el italiano, que junto con el francés son las lenguas “que más han influido y siguen influyendo en el español hablado en la Argentina” (Donghi de Halperín 1925, 183). Hay desde este punto de vista plena afinidad con la teoría de Américo Castro, para quien el “lenguaje familiar y vulgar” de Buenos Aires “se ve “invadido por una jerga inmigratoria” formada “por el detrito de dialectos incultos, como el genovés o el caló hispano-portugués” (1961, 36).

A diferencia de Monner Sans, Renata Donghi de Halperín considera el francés “un idioma de cultura” y su difusión “se debe más a la curiosidad de los argentinos por lo francés que a la acción directa de los franceses avocados en la Argentina” (1925, 183). Relega el italiano a un plano secundario porque “apenas si se estudia en los colegios” y aunque se estudiara su enseñanza no tendría “ninguna eficacia” (*ibidem*). El problema nace de la vía de ingreso del italiano que, a diferencia del francés, entra en el país a través del inmigrante, que “deforma el español” (ivi, 184) y, como consecuencia, los argentinos “incorporan a su modo de hablar parte de estas modificaciones, por lo menos en la lengua familiar y extraliteraria” (*ibidem*). Indirectamente, se establece el concepto que las formas lingüísticas populares deben ser censuradas como modo de expresión literaria.

El italianismo es esencialmente familiar y vulgar, viene de abajo, de las últimas capas sociales: “la mayoría de los italianismos vulgares tiene origen lunfardo” y la preocupación mayor deriva de su expansión social, porque “muchos vocablos, sin dejar de ser lunfardos, se elevan un tanto y se introducen en un ambiente que tienen de común con el propio la falta de cultura de los hablantes” (ivi, 186).

De la categoría “italianismo” deriva entonces una caracterización negativa del contacto:

El italianismo es esencialmente familiar y vulgar; lo usamos en la conversación descuidada pero lo desechamos cuidadosamente cuando pretendemos hablar con esmero. El italianismo viene de abajo, de las últimas capas sociales y allí tiene su vida más lozana. (Ivi, 184-185)

Esta calificación se extiende de tal modo en la obra que lo negativo alcanza no solamente al cosmopolitismo lexical sino también a fenómenos fonéticos. El idioma italiano es acusado de fomentar un fenómeno como el de la elisión de la *s* al final de palabra, rechazado por los criterios de corrección: “[...] la fonética italiana influye en la fonética local”, favoreciendo “la supresión de la *s* final” (ivi, 198).

En un frente totalmente opuesto, el habla popular se encuentra en una larga serie de opúsculos, los *Folletos lenguaraces*, editados por Vicente Rossi, periodista, escritor, tipógrafo, editor, nacido en Uruguay en 1871. Se estableció en Córdoba a los 27 años, donde residió hasta su muerte en 1945.

Desde 1904 estuvo al frente de su *Imprenta Argentina*, usina de ediciones indeleblemente inscrita en el origen de la actividad editorial cordobesa. A través de ella, Vicente Rossi dio a conocer a una generación entera de intelectuales como Lugones y Capdevila.

En estos *Folletos lenguaraces*, de aparición irregular, editados por el autor desde mediados de la década de 1920 hasta principios de los años cuarenta, trata cuestiones filológicas e idiomáticas con un tono sarcástico, sobre todo en referencia al Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La descarnada crítica contra el academicismo de los lingüistas españoles asentados en Buenos Aires fue una praxis frecuente de estos folletos. Contra todo tipo de casticismo, Rossi mostraba las vinculaciones que la lengua rioplatense conservaba con tradiciones culturales no españolas: desde la cultura afroargentina hasta los cocoliches de los inmigrantes, o el lenguaje del criollo, del indio o del gaucho:

La introducción de vocablos de un idioma en otro, es aporte de culturismo y sociabilidad internacional, que en todos los casos marca una novedad u originalidad social, deportiva, científica, etc., que pierde su “cachet” y hasta se ridiculiza con un equivalente del idioma invadido. La castellanidad se da los mas amargos disgustos ante esas apariciones en su habla, que juzga con el ceñudo criterio de los ceñidos límites de su predio. (Rossi 1932, 41)

Con respecto a los extranjerismos, estos *Folletos* se presentan en neto contraste con la obra de Renata Donghi de Halperín. En efecto, Rossi pone como título al cuarto de sus *Folletos lenguaraces* en forma irónica: *Supuesta contribución al estudio del italianismo en la República Arjentina*. Sostiene que se trata de “unas cuantas hojas tan distraídas, que es imposible resistir la tentación de rectificarlas”, refiriéndose a la obra de Donghi de Halperín (1928, 5). Y, en consecuencia, procede a realizar una crítica minuciosa de las principales afirmaciones de la autora, desmontando cada una de ellas: desde la afirmación de lo natural que resulta el contacto con lenguas extranjeras a la crítica a la excesiva autoridad de que goza el Diccionario de la Real Academia o a la defensa del italianismo que “es contribucion del pueblo, que lo toma del residente ítalo adaptándolo injeniosamente al léxico criollo, por eso figura con gran aporte en la literatura popular y en el lenguaje jeneral y familiar” (ivi, 9). Subraya la necesidad del estudio de las lenguas extranjeras, sobre todo del inglés por “la intensa y sana influencia social, científica y literaria de ese idioma” (ivi, 10) y contrasta con decisión la afirmación de Donghi de Halperín con respecto a la enseñanza de la lengua italiana en las escuelas haciendo el elogio del italiano

porque “es fácil, claro, dulce y rítmico” (ivi, 12). A la declaración de que el italianismo es esencialmente familiar y vulgar, Rossi opone la consagración del uso afirmando que todos “los idiomas han tenido su jénesis en la jerga oscura de sus pueblos; ni el lexicógrafo ni el literato crean vocablos, son circuladores de los que “vienen de abajo” (ivi, 19).

Como podemos constatar, en forma coherente con su punto de vista, nuestro autor escribe de acuerdo con la reforma ortográfica chilena, tendiente a simplificar la correspondencia entre los sonidos y los grafemas. Recordemos que Chile en 1927 dejará definitivamente de lado esta Reforma ortográfica, provocando grande desilusión por parte de Rossi, quien considera que la academia chilena de letras la rechazó “para acogerse a la castellana... Sin ningún motivo, por puro vasallaje” (1932, 29).

No es apropiado juzgar la posición de Rossi como una posición nacionalista respecto a la lengua. Cuando Rossi habla de una *lengua propia* no se trata de una lengua distinta; propia significa para nuestro autor una lengua que no necesita de la autorización académica para su empleo. Una lengua propia supone rechazar la tutela idiomática, adueñarse de ella y permitir su asimilación a las nuevas condiciones de quienes se valen de la lengua para la comunicación, sean estos americanos o argentinos. Esto es lo que promueve Rossi:

No se confunda nuestro afán del derecho a lo propio, nuestra defensa de lo propio, con tal o cual determinada propaganda tendenciosa, invocada para alivio de comprometidos. Rechazamos toda hejemonía, toda jactancia de influencia sobre lo nuestro, con el derecho que nos asiste en la lejítima ambicion de ser por nuestro propio esfuerzo y facultades. Nuestra nacionalidad en el idioma, antes que debilidad chauvinista o exigencia patriótica, es una cuestion de buen sentido, porque hablamos bajo nuestra espiritualidad, con nuestra diction, a impulsos de nuestra inspiracion constructiva bien destacada y meritoria. No podemos burlar ni deprimir el alma nacional, nuestro autóctono interior. Con el solo hecho de haberle quitado al idioma de los castellanos su molesto énfasis y su pringosa pronunciacion, sin alterar sus vocablos hemos hecho otro idioma; eso deben tener bien “en mientes” aquellos que nos hacen el chiste aleman del “lunfardo” idioma nacional. (Alfón 2013, 265)

En la década del 20 entre los pocos escritores que defienden la posición de Rossi se encuentra Jorge Luis Borges, quien ve en los glosarios riqueza de matices muy vívidos. Borges exalta la obra del escritor uruguayo:

y los ahora indiscutibles desméritos de su autor -parcialidad en la información, desconsideración en el modo, patriotismo parroquial uruguayo- servirán para dramatizar su carácter. Sus incorrecciones no importan. Nadie ha sido inhabilitado para la gloria por causa de su incorrección, así como nadie ha sido promovido a ella por buena ortografía. Vicente Rossi, aboga pro idioma nacional rioplatense. Yo señalo que el imparcial criterio científico que podría usarse para la demolición de su prédica, anularía también la de sus contrarios: la de los casticistas. (Borges 2007, 460)

Considera que el mérito de Rossi reside en haber captado el habla popular en su naturalidad. En efecto, Borges, cuyo peso y búsquedas en estas discusiones son incuestionables, reivindica una diferencia de la variante argentina con la modalidad peninsular, en términos de matiz, de tono, de estilo, desechando el purismo hispánico:

Divisa por divisa, me quedo con la de mi país y prefiero un abierto montonero como Vicente Rossi a un virrey clandestino como lo fue Don Ricardo Monner Sans (además, Vicente Rossi escribe incomparablemente mejor”. (*Ibidem*)¹

Lo que une Borges a Rossi es precisamente la discordancia con la autoridad de los filólogos del Instituto, aunque esta contienda sea – y esto Borges lo sabe – desigual: “se trata de un vistoso duelo (que es a muerte) entre un matrero criollo-genovés de vocación charrúa y la lenta partida de policianos, adscriptos esta vez a un Instituto de Filología que despacha glosarios y conferencias en la calle Viamonte- antes calle del Temple, de meretricia y barullera memoria” (Borges 2002, 68). Sugiere que los filólogos españoles tienen que justificar su empleo oficial inventando “de muy mala gana un idioma gauchesco que luego retraducen con apuro al español antiguo, y han decretado que su monumento es el *Martín Fierro*” (*ibidem*).

Borges se opone a la política lingüística del Instituto porque considera primordial captar el pulso de la sociedad local y conocerla a fondo, incluso su literatura criolla.

Esto no supone que Borges comparta plenamente la audaz tesis de Rossi, sobre todo, en lo que se refiere a la reivindicación del aporte inmigratorio en la conformación de la lengua nacional, cuestión esta última contrapuesta claramente a los principios borgesianos.

La diferencia de posiciones se centraba sobre todo en la aspiración de Borges a una lengua de la *conversación familiar*, una lengua criolla que no daba cabida ni al “gauchesco” ni al “arrabalero”, una lengua pero que existía sólo en el propósito de Borges y que no guardaba relación alguna con la realidad lingüística oral porteña que ya se había configurado; el lenguaje heterogéneo del arrabal, de los suburbios y de los sectores marginales de la gran ciudad, contaminado de italianismos, ya había hecho su ingreso en la lengua coloquial, a través de poderosos vehículos de difusión como el tango, el teatro y el periodismo popular.

En su obra *El idioma de los argentinos*, que obtuvo en 1927 el Segundo Premio Municipal, se discuten dos lecturas acerca del idioma del Río de la Plata, rechazadas ambas de igual manera:

¹ Es necesario aclarar que Ricardo Monner Sans no estaba vinculado directamente al Instituto de Filología, pero sí entraba en la categoría de los puristas académicos.

Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción (Borges 2011, Vol. 1, 335-336). [...] Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistantes de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. (Ivi, 340)

Las dos lecturas son igual de puristas, aunque en direcciones divergentes. Interesante es sin embargo la tercera lectura, la que reconoce los usos locales y se acerca al habla del hombre corriente. Borges encuentra, en efecto, “una singularidad argentina en la voz coloquial, más precisamente en la confianza. En este Borges de los años 20, más que un idioma argentino, existe una forma argentina de expresarse en español” (Alfón, 56). El idioma argentino que Borges predicaba sabía más de promesa que de actuación, estaba apenas “bosquejado” y era “deber” del escritor “multiplicarlo y variarlo”, era la promesa de una lengua literaria futura, que los escritores deberían crear, prescindiendo de la realidad lingüística popular (Borges 1925, 46).

En la última fase de esta contienda, el Instituto de Filología, bajo la guía de Amado Alonso, configura una agenda científica que valorizará positivamente el cambio lingüístico, lo que supone desvincularse de la tradición filológica de Menéndez Pidal, por una parte, y la urgencia de la dialectología hispanoamericana como subdisciplina lingüística, por otra. El cambio no pasa desapercibido para Borges, que escribe en 1941, como respuesta a la obra de Américo Castro *La peculiaridad lingüística rioplatense*, un texto crucial: *Las alarmas del doctor Américo Castro* buscando “desacreditar el modelo disciplinar de los filólogos españoles en términos técnicos y políticos” (Degiovanni, Toscano, García 2010, 4):

No adolecemos de dialectos, pero sí de institutos dialectológicos. Estas corporaciones viven de reprobación las sucesivas jerigonzas que inventan. Han improvisado el *gauchesco*, a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado. Poseen fonógrafos: mañana transcribirán la voz de Catita. En esos detritus se apoyan: esas riquezas le debemos y deberemos”. (Borges 2011, vol. II, 35)

Hacia comienzos de los años 40 en un proceso no exento de conflicto, Benvenuto Terracini, también colaborará con el Instituto. Lingüista italiano, salido de Italia hacia la Argentina a raíz de las leyes raciales fascistas de 1938, su permanencia en el país se extiende de 1941 a 1946. Partiendo “de la heterogeneidad y la diferencia, las intervenciones de Terracini se distancian de las que plantean, aun con marcadas disidencias, filólogos y lingüistas españoles con fuerte predicamento e inserción en la Argentina” (Bentivegna 2015, 11), como Américo Castro y Amado Alonso. En efecto, desde su posición de refugiado no

hispanoparlante y sobre la base de una formación que valoriza la multiplicidad y el conflicto, privilegiará la diversidad lingüística como fenómeno positivo. Gran estudioso del quichua ve el futuro de la lengua indígena poco favorable, amenazado por las tendencias homogeneizadoras que terminan dando forma a la variedad hegemónica.

De todas maneras respecto a los italianismos el Instituto mantendrá su posición *purista*. En un estudio destinado a los maestros de las escuelas primarias, *El español de la Argentina* (1954) Berta Elena Vidal de Battini, que formó parte del equipo de colaboradores de Amado Alonso, defensora de la lengua culta porteña, sostiene que el propósito es el de mantener por medio de la escuela “las normas castizas de la lengua de nuestro pueblo y revivir las olvidadas corrigiendo los dialectalismos adquiridos, para alcanzar su logro cabal en el argentino culto, categoría a la que ha de pertenecer el maestro” (Vidal de Battini 1954, 11-12). El libro tiene un fuerte acento normativo y en este sentido se encuentra en plena sintonía con la visión del Instituto, sintonía que se mantiene cuando la autora más adelante describe la contaminación del uso vulgar de la lengua, que se propaga a través de las diferentes clases sociales: “Es verdad, sí, que el hombre medio de Buenos Aires habla mal, y peor aún el del vulgo (con tipos sociales como el *compadrito*, el *arrabalero* u *orillero*), que existe una jerga de delincuentes, el lunfardo y que rasgos populares, vulgares y elementos desplazados del lunfardo se mezclan al lenguaje de los estudiantes, al de las clases semicultas y hasta salpican al de las clases cultas” (ivi, 36).

Vidal de Battini atribuye intenso italianismo al habla de Buenos Aires, no sólo en el vocabulario, sino también en la entonación y en el uso de gestos y ademanes expresivos. Al poner enfáticamente el acento en la contaminación social está desaconsejando su uso y advirtiendo de los peligros de la imitación sobre todo a los miembros de la clase media porteña.

La imposición de un determinado uso prestigioso como el único adecuado, en el que los italianismos resultan eliminados, es indudablemente un modo prescriptivo de entender la norma; pero sabemos también que el uso puede convertirse en modelo de corrección y que, al persistir, el sistema normativo acaba reconociéndolo. La evolución de las formas lingüísticas depende más de la práctica de sus hablantes que de las decisiones de los planificadores. Es indudable, entonces, que el uso prolongado de vocabulario, sean éstos préstamos de otras lenguas o neologismos, conduce a la aceptación y a la adopción en la lengua estándar e, inevitablemente, las academias terminan por consentir la innovación.

En efecto, la Academia Argentina de letras ha incorporado en el *Diccionario del habla de los argentinos* (2008), casi todos los italianismos que se encontraban en el *Diccionario del habla de Buenos Aires* de Gobello e Oliveri del 2006. Esto es de notable importancia porque hay un reconocimiento oficial de muchos italianismos, que llegaron con la ola inmigratoria, provenientes del habla popular y que han cambiado para siempre el español de la Argentina:

a veces, estas políticas fracasan, chocan con dificultades prácticas: la imitación alcanza entonces sus límites. Y este principio de evolución tendencial hacia un nivel de ineficacia podría ser una suerte de venganza de las lenguas, es decir, de los hablantes, contra quienes pretenden dictarles una evolución. (Calvet 1997, 103)

Las transformaciones de la lengua literaria durante el período 1920-1930 no pueden entenderse sin tomar en cuenta las discusiones acerca del idioma desarrolladas tanto previamente como a lo largo de la década.

El estatus inferior que los filólogos y los *puristas* atribuían a la variedad argentina en favor de la variedad europea es un factor clave para comprender no sólo la discusión gramático-filológica, periodística, institucional, etc., sino además su correlativo en la lengua literaria.

Mientras, como hemos visto, la cuestión de la lengua provocaba profundos contrastes, creando apasionados debates y enfrentamientos, la literatura se presentará como práctica libertadora y anticolonial, donde será posible construir con mayor libertad la identidad nacional. La literatura constituía el espacio propicio para la emancipación y desalienación.

Por ello la lengua literaria no sólo en Argentina sino en toda Hispanoamérica se ha mostrado siempre abierta a registrar los contactos con otras lenguas. En Hispanoamérica se han construido grandes escrituras al amparo de esa búsqueda: la lengua mixta y tensa del indigenismo, el barroco americano, las lenguas regionales, locales, lenguas literarias todas ellas que problematizan la herencia colonial.

En este espacio se ha conformado definitivamente la identidad cultural y lingüística no solamente nacional sino también continental y esa identidad ha creado una literatura que se expresa no con un español nivelado sino con un español de contacto.

En el contexto cultural de esos años en Argentina fue fundamental el auge de muchas formas culturales que el mercado ofrecía: el periodismo popular, colecciones literarias a bajo costo, el tango, el teatro, y también la afirmación de la obra de muchos escritores que recrearon literariamente la heterogeneidad del habla popular, elaborando sus textos a partir del lenguaje coloquial, entre cuyas formas se contaba el lunfardo.

La ruptura de toda tutela idiomática con España delimitó las coordenadas de un lenguaje literario novedoso. Allí es donde surge precisamente la innovación. El escritor, respondiendo a las expectativas populares, acentúa la oralidad y esto junto a la reflexión sobre cómo se habla y al cruce de discursos – en diferentes contextos y con hablantes diversos – que se materializan en la obra, constituyen los mayores hallazgos de la literatura de la época.

La construcción y defensa de un lenguaje literario, que era en sí mismo un rechazo de los argumentos del circuito culto tradicional, implicó ingresar en la agenda y en los temas propios de los debates acerca del idioma.

En enero de 1930, Roberto Arlt realiza una de las impugnaciones más famosas a la gramática y a los gramáticos cuando publica su aguafuerte por-

teña “El idioma de los argentinos” (recupera el título de la obra de Lucien Abeille, y acaso también del de Borges). La expresión *el idioma de los argentinos* designa una realidad ya evidente, sobre todo en el léxico. En estas *Aguafuertes porteñas* analiza detalladamente algunos italianismos muy difundidos como *furbo* e *fiaca*, por ejemplo.

Allí rechaza con fuerza las afirmaciones de José María Monner Sans², quien en una entrevista defendía la Academia y las tareas *depuradoras* de la lengua contra la amenaza del lunfardo.

Recordemos que el lunfardo se conforma, en gran medida, a través de un amplio sistema de préstamos: italianismos, anglicismos, galicismos, lusismos, constituyendo al menos, el cincuenta por ciento del total de los términos que lo componen. El resto de las voces lunfardas encuentran su origen en indigenismos, en ruralismos, etc., pero sabemos que los aportes más determinantes provienen del italiano. En efecto el lunfardo no será considerado apto para la literatura por los grupos conservadores en materia de lenguaje pero será usado por los escritores que cuestionan la autoridad y los criterios estéticos e idiomáticos de esos sectores: “[...] el italianismo no constituye un grave peligro para la pureza de la lengua; pues a menos que cambiare su carácter, jamás tendrá aceptación en obras literarias y científicas” advertía en su trabajo Donghi de Halperín (1925, 185).

En esta nota Arlt recurre a la gráfica comparación de la gramática con el boxeo, sosteniendo que en ambos casos la manera más eficaz de proceder es justamente aquella que escapa de la rigidez de las normas impuestas. Así, lo afirma en uno de sus significativos pasajes:

Con los pueblos y el idioma, señor Monner Sans, ocurre lo mismo. Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista”. (Arlt 1981, t. II, 153-154)

Se opondrá a la centralidad de los criterios tradicionales porque era absurdo desde su punto de vista “pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos” (ivi, 155).

Al poner en duda la hegemonía lingüística y al atacar a la Academia reformula la identidad lingüística sobre la base de lo que la cultura oficial excluye. Su escritura, construida en gran medida a partir de formas coloquiales y populares, contaminadas por giros y expresiones propias de otros idiomas, no será reconocida por la crítica oficial. El concepto de *mala escritura con errores*

² Se trata de una entrevista que el diario chileno “El Mercurio” hizo a José María Monner Sans, hijo del autor cuya obra hemos examinado en el presente estudio.

ortográficos servirá a los puristas y conservadores para rechazar su novedosa propuesta lingüística y literaria, pero Arlt vislumbra con gran lucidez su obra proyectada hacia el futuro:

futuro que es nuestro por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen”. El porvenir es triunfalmente nuestro. (Arlt 1981, t. I, 310)

La posición de ruptura “frente a reclamos monocéntricos (pureza de la lengua, unicidad de la norma, meridiano intelectual...), que significan, en última instancia, el mantenimiento de una hegemonía externa” (Di Tullio 2009, 594) se define en la clara conciencia de una identidad lingüística y literaria y de su valor, de ninguna manera inferior al de la variedad peninsular.

Riferimenti bibliografici

- Academia Argentina de las Letras (2008 [2003]), *Diccionario del habla de los argentinos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Alfón Fernando (2013), *La querrela de la lengua en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20882/Documento_completo_.pdf?sequence=1> (11/2016).
- Arlt Roberto (1933), *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Ediciones Victoria.
- (1981), *Obra Completa*, voll. I-II, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- Bentivegna Diego (2015), “Cambio, conflicto y muerte de lenguas: Benvenuto Terracini desde la Argentina”, *Revista argentina de historiografía lingüística* 7, 1, 1-15, <www.rahl.com.ar/index.php/rahl/article/download/89/144> (11/2016).
- Blanco de Margo Mercedes (1991), *Lenguaje e identidad. Actitudes lingüísticas en la Argentina 1800-1960*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Borges J.L. (1925), “El idioma infinito”, *Proa* 12, 43-46.
- (2002), *Textos recobrados 1931-1955*, Barcelona, Emecé.
- (2007 [1997]), *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.
- (2011), *Obras Completas*, t. I-II, Buenos Aires, Sudamericana.
- Calvet Louis-Jean (1997 [1996]), *Las políticas lingüísticas*, Buenos Aires, Edicial, <<https://es.scribd.com/doc/23511268>> (11/2016).
- Castro Américo (1961), *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Madrid, Taurus.
- Degiovanni Fernando, Toscano y García Guillermo (2010), “Las alarmas del doctor Américo Castro: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, *Variaciones Borges* 30, 3-42, <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/DegiovanniToscano.pdf>> (11/2016).
- Di Tullio Á.L. (2010 [2003]), *Políticas lingüísticas e inmigración, el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2009), “Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma”, in Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*, vol. VII, Buenos Aires, Emecé, 569-596.

- Donghi de Halperín Renata (1925), *Contribución al estudio del italianismo en la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.
- Ennis J.A. (2008), *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*, Frankfurt am Main, Peter Lang, <<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n13a15oliveto.pdf>> (11/2016).
- Gobello José, Oliveri M.H. (2006), *Diccionario del habla de Buenos Aires*, Buenos Aires, Carpe Noctem.
- Guitarte G.L. (1983), *Siete estudios sobre el español de América*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Monner Sans Ricardo (1896), *Minucias lexicográficas: Tata, Tambo, Poncho, Chiripa, etc. etc.*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- (1893), *Gramática castellana*, Buenos Aires, Estrada.
- (1956), *Notas al castellano en la Argentina*, Buenos Aires, Estrada.
- Rojas Ricardo (1971 [1909]), *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Peña Lillo
- Rossi Vicente (1928), “Supuesta contribución al estudio del italianismo en la Argentina”, *Folleto lenguaraces* 4, 1-24.
- (1932), “Vocabulario de Vasallaje”, *Folleto lenguaraces* 12, 1-70.
- Toscano y García Guillermo (2010), “La investigación lexicográfica en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1923-1927)”, *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* 7, 185-205, <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3649707>> (11/2016).
- Vidal de Battini B.E. (1954), *El español de la Argentina. Estudio destinado a los maestros de las escuelas primarias*, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.

Pasos perdidos y pesados,
cronache di passaggi di frontiera nell'opera di
Gunter Silva Passuni

Elisa Cairati

Università degli Studi di Milano (<cairati.elisa@unimi.it>)

Abstract

This article aims to include the collection of short stories *Cronicas de Londres* (2012) and the novel *Pasos pesados* (2016) by the Peruvian writer Gunter Silva Passuni in the Latin American migration literature paradigm. The author builds a narrative path, with autobiographical reflections, which focus on the complexity of migrant subjectivity and his double epistemological status: he is both emigrant and immigrant, following the pattern of “double absence” theorized by Sayad. Therefore, the literary experience becomes a possibility of cultural rehabilitation in a subject in transit, marked by a non-dialectic synthesis of his identity produced by the arguably compulsory crossing of the border.

Keywords: *double absence, experiencia transmigráfica, migrant writing, migration studies, Peruvian contemporary literature*

1. La frontiera come opzione letteraria: la letteratura migrante latinoamericana

Frontiera: un termine complesso, polisemico, dalle molteplici sfumature, in cui confluiscono definizioni, condizioni e stati. La frontiera unisce, separa, connette. Si fa spazio di inclusione ed esclusione, costringe a una riformulazione dell'identità individuale e alla nuova articolazione di un discorso nazionale sempre più “transnazionale”. Così come la frontiera diventa un simbolo emblematico della condizione umana contemporanea, essa assume questa stessa valenza fondamentale anche nel discorso letterario, dando origine alla riflessione sull'esperienza della migrazione condensata in una scrittura errante, intima e al tempo stesso plurale.

Il continente latino-americano, nella sua specificità di unioni e disgiunzioni, aspetti comuni e grandi peculiarità, si presenta come un vasto laboratorio in cui la frontiera assume un significato ancor più sottile: non solo confine

interno, o divisione tra i singoli stati, bensì barriera che separa dall'occidente, dal miraggio di una vita immaginata come migliore. La letteratura della migrazione, che, come segnala Silvana Serafin (2014) è definita "scrittura migrante" (Moisan, Hildebrand 2001; Chartier 2002) o "literatura migrante" (Lebrun, Collès 2007), è attualmente oggetto di numerosi studi, i quali sottolineano la sua condizione di "literatura desterritorializada" (Ruiz Sánchez 2005, 102), non più appartenente al paese in cui viene prodotta – spesso diverso dalla nazionalità dello scrittore, anch'esso migrante –, bensì connessa all'identità dell'autore stesso, al suo universo di appartenenze e richiami culturali.

A questo proposito, un caso particolare è rappresentato da autori latino-americani migrati in Europa o negli Stati Uniti, i quali, pur essendosi radicati nel nuovo contesto nazionale, continuano a scrivere in spagnolo oppure effettuano una migrazione anche linguistica al codice di arrivo. Le opere di questi scrittori, tuttavia, si collocano molto spesso nell'orizzonte immaginario della terra d'origine, facendo della frontiera uno spazio e un momento chiave del loro personale racconto della migrazione¹.

La terra natia, con le sue vicende storiche, la sua lingua e le sue tradizioni "non passa", perché profondamente radicata nell'identità individuale dello scrittore, anch'essa scissa e divisa tra due poli.

2. *La migrazione come esperienza "transmigráfica": una voce peruviana*

Nell'ambito della letteratura latino-americana contemporanea legata al tema della frontiera, ed in particolare dei paesi andini, emergono le esperienze di due autori peruviani che scrivono dalla condizione di migranti nel mondo anglosassone: Gunter Silva Passuni (Chanchamayo, 1976) e Daniel Alarcón

¹ Il tema della letteratura migrante nel contesto latino-americano è oggetto di una profonda riflessione al centro degli studi attuali dell'ispano-americanismo italiano. Il numero speciale "Migrazione, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispano-americane" della rivista di studi culturali e letterari *Altre Modernità* dell'Università degli Studi di Milano, curato da Anamaria González Luna e Laura Scarabelli, raccoglie un ampio ventaglio di suggestioni, analisi e proposte metodologiche concentrate sui "migration studies" in ambito letterario, sistematizzandone l'orizzonte scientifico (si veda a questo proposito <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/568>>, 11/2016). In particolare, nel saggio "Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario", Silvana Serafin (2014, 1-17) indaga le origini e le caratteristiche della letteratura di migrazione, in particolare nel continente latino-americano, sostenendo l'autonomia di un genere che, in questo determinato spazio culturale, acquisisce una sua caratterizzazione specifica e interdisciplinare. Inoltre, Ana Ruiz Sánchez, nel suo articolo sulla relazione tra "desterritorialización y literatura" nell'epoca della globalizzazione, sottolinea la necessità di riconoscere l'autonomia indiscussa della letteratura che la studiosa appunto definisce "desterritorializada", apolide, sradicata, priva di una territorialità, riferendosi con questo termine al corpus relativo alla letteratura della migrazione e dell'esilio, grazie alla quale si definisce una nuova topografia letteraria (2005, 108-111). Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

(Lima, 1977). Entrambi appartenenti ad una generazione giovane, da vari anni radicati rispettivamente nel Regno Unito e negli Stati Uniti, essi sono autori di numerosi racconti nei quali ritroviamo tracce di ciò che Daniel Mesa Gancedo (2012, 11) definisce “*experiencia transmigráfica*”, ovvero del processo di soggettivizzazione, rielaborazione e riscrittura dell’esperienza migratoria, un’esperienza che non solo si riflette necessariamente e inevitabilmente nel testo letterario, ma che si completa, si analizza e si comprende proprio grazie all’opzione della scrittura. Segnala a questo proposito Ana Ruiz Sánchez:

Todo texto literario es parte de un proyecto estético que elige la representación artística para dar respuesta a una pregunta – formulada expresamente en una minoría de casos – pero siempre existente. Escribir para entendernos a nosotros mismos, para entender nuestra sociedad, o los cambios a los que ella nos aboca, para tratar de encontrar razón a lo inexplicable o describir lo inconcebible, o volver a nombrar lo que se convirtió en innombrable... (Ruiz Sánchez 2005, 102)²

Ogni testo letterario è parte di un progetto estetico che sceglie la rappresentazione artistica per rispondere a una domanda – esplicitamente formulata solo in un esiguo numero di casi – ma pur sempre esistente. Scrivere per capire noi stessi, per comprendere la nostra società, o i cambiamenti che essa ci presenta, per cercare di trovare una ragione all’inspiegabile o descrivere l’inconcepibile, o ancora nominare nuovamente ciò che era divenuto innominabile...

Significativo è il caso di Gunter Silva Passuni, che, a differenza di altri autori “*transmigráficis*”, tra cui Daniel Alarcón, utilizza lo spagnolo, ovvero la lingua madre, come lingua letteraria, sebbene il paradigma della letteratura di migrazione, come ricorda Paolo Proietti (2000, 96), renda possibile “una produzione letteraria originata dai migranti, lontani dal loro paese, talvolta in un altro idioma, lontani dalla lingua madre”. A questo proposito, risulta sicuramente interessante il dato biografico: per Silva Passuni l’esperienza migratoria è giunta come possibilità di sviluppo dei propri progetti personali in età adulta, mentre per autori che “*passano la frontiera*” nella prima età infantile, spesso per volere dei genitori e spesso per allontanarsi dalle convulse realtà latino-americane degli anni delle dittature, determinando una scolarizzazione esclusivamente straniera. È questo il caso, ad esempio, del già citato Daniel Alarcón, che si trasferisce nella prima infanzia negli Stati Uniti insieme alla famiglia per fuggire alla convulsa realtà peruviana degli anni Settanta e Ottanta: l’autore ha una scolarizzazione completamente statunitense, e acquisisce

² Inevitabile, a questo proposito, il riferimento al testo di Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985* (1992; Nominare l’innominabile: violenza politica e romanzo argentino 1975-1985) dedicato al tema della letteratura della dittatura argentina, la quale ha, appunto, il compito di “*dire*” ciò che si è vissuto come “*indicibile*”.

il codice linguistico di arrivo in tenera età, e forse proprio per questa ragione oggi Alarcón scrive in inglese, sebbene l'orizzonte di rappresentazione delle sue opere sia in continuo dialogo con la madre patria e le sue vicende³. Effettivamente, un dato comune relativo agli autori "trasmigrafici" è che, nonostante la migrazione ad un diverso sistema culturale, molti di essi, tra cui Silva Passuni, ripropongono, sebbene con codici linguistici e modalità stilistiche diverse, un riferimento costante alla primitiva realtà nazionale, tutto teso alla ricerca di una identità individuale frammentata. Scegliamo dunque di concentrarci sui passaggi di frontiera rintracciabili nell'opera di Gunter Silva Passuni, in quanto autore emergente ed emblematico nella letteratura di migrazione peruviana in lingua spagnola prodotta in terre anglosassoni⁴.

A testimonianza del fatto che l'esperienza della migrazione rappresenti un nodo fondamentale nella biografia dell'autore, le due opere pubblicate da Silva Passuni, ovvero la raccolta di racconti *Crónicas de Londres* (2012; Cronache di Londra) e il primo romanzo *Pasos pesados* (2016; Passi pesanti) hanno come nucleo fondamentale il passaggio della frontiera, sebbene narrato, nei diversi racconti, con diverse sfumature e percorsi distinti. Entrambe le opere denunciano una inconfondibile "peruvianità" del testo, segnalata non solo dalle tematiche trattate – il migrante peruviano in Europa, vicende storiche del Perù contemporaneo come la migrazione interna dalle Ande alla città, nonché la recente e drammatica esperienza del Conflitto Armato Interno –, ma anche dalla peculiare configurazione del narratore, che è sempre un nostalgico personaggio di origine i narratori peruviana. Inoltre, risulta altresì significativo che la focalizzazione narrativa – riferendoci alla teoria genettiana di analisi narratologica del testo (Genette 1976, 1987) – sia in entrambe le opere interna: il narratore è un personaggio, è il migrante peruviano alle prese con la realtà del passaggio di frontiera, che narra la nuova terra di accoglienza intrisa del ricordo intimo e radicato della patria dall'interno del racconto.

La stessa incursione dell'autore nella forma letteraria del racconto si rifà all'universo letterario che si precisa nell'esperienza peruviana del *relato contemporáneo* (racconto contemporaneo). Da un lato, la raccolta *Crónicas de Londres* mostra infatti un costante dialogo, che forse si può configurare come misura di intertestualità, con la produzione peruviana del neorealismo urbano, proposto dalla *Generación del '50*: una sorta di "picaresca urbana" (Chavarría Alfaro 2010) in cui il narratore si muove all'interno di uno spazio, quello urbano appunto, claustrofobico e violento, simbolo contrappuntistico

³ Per uno studio introduttivo dell'opera di Daniel Alarcón si veda Cairati 2014a, 281-291, nonché Cairati 2013, 326-328.

⁴ Un percorso di analisi parallela delle opere di Daniel Alarcón e Gunter Silva Passuni, svolta nell'ambito dello studio della letteratura di migrazione peruviana, è riscontrabile nel saggio Cairati 2014b, 115-127.

di progresso e annichilimento. Autori di riferimento della *Generación del '50* sono Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, Carlos Eduardo Zavaleta e Luis Loayza, con i quali, sulle orme del processo analogo avvenuto nella letteratura argentina, il racconto viene consacrato come forma narrativa autonoma in Perù. La struttura dei racconti di Silva Passuni rivela infatti caratteristiche formali introdotte e sovente abitate dalle opere degli autori citati, a loro volta influenzati sia dall'esperienza latino-americana – e soprattutto da quella argentina –, sia dalla narrativa nord-americana, ed in particolare dalle opere di scrittori e intellettuali votati all'osservazione e alla rappresentazione della realtà sociale tra cui Hemingway, Faulkner e DosPassos. Aspetti significativi a questo proposito sono, in particolare, lo sviluppo non lineare del racconto – reso da Silva Passuni con la simultaneità di spazi e luoghi e la frammentazione temporale dell'intreccio –, e la relativizzazione dei punti di vista – ottenuta grazie alla focalizzazione narrativa interna basata, come già detto, su di un narratore-personaggio che però a tratti si astrae dal suo ruolo narrativo raggiungendo una posizione onnisciente e facendo uso del discorso indiretto libero. Dall'altro lato, il rimando alla tradizione letteraria del neorealismo urbano peruviano appare lampante nel romanzo *Pasos pesados* attraverso la caratterizzazione neorealista di Lima, una capitale grigia, con una perenne “neblina” (2016, 10; foschia) e l'inconfondibile “brisa del mar limeño” (ivi, 9; brezza oceanica di Lima), che soffia sul lungomare mirafforino. Una Lima che assorbe la tragicità degli eventi che in essa si svolgono, e che finisce per assomigliare alla realtà del paese:

La ciudad era gris y polvorienta. [...] Pensó que Lima era una ciudad difícil de querer. Una niebla baja descendía sobre las calles y la radio emitía música de los Shapis, cuyo cantante tenía una voz ronca y aguardientosa que se retorció y amplificaba en el ambiente, lo que parecía agravar la contaminación, el tráfico y la fealdad de la ciudad. (Silva Passuni 2016, 30)

La città era grigia e polverosa. [...] Pensò che Lima era una città difficile da amare. Una nebbia bassa scendeva sulle strade e la radio mandava i pezzi degli Shapis, il cui cantante aveva una voce roca e avvinazzata, che si ritorceva e diffondeva nell'ambiente, cosa che sembrava amplificare l'inquinamento, il traffico e la bruttezza della città.

La dimensione limegna, assurda a metafora dell'intera nazione non lascia respiro ai giovani: se in *Conversación en la catedral* (1969; *Conversazione nella Catedral*, 2008) Mario Vargas Llosa si interrogava sul passato del suo paese con la celebre riflessione “In che momento era andato a farsi fottere il Perù” (trad. it. di Cicogna 2008, 11; “en qué momento se había jodido el Perú”, 1969, vol. I, 13), Silva Passuni, quasi cinquant'anni dopo, trova nell'attualità un'eco lapidaria poche parole che Tiago batte a macchina, inchiostro nero su un foglio bianco: “País de mierda” (ivi, 31). La frontiera appare allora all'o-

ovvero inclassificabile, senza e fuori luogo. Il migrante è una figura sovversiva, che sfugge a due o più ordini culturali, politici e sociali diversi, e che si caratterizza dunque in negativo, in base ad una “doppia assenza” (Sayad 2002): assenza in patria, nel luogo d’origine, e assenza nella società di accoglienza, dove l’immigrato risulta elemento invisibile o estraneo. Questo soggetto, frammentato e “desterritorializado” (García Canclini 1990) percepisce allora un territorio moltiplicato, e ugualmente alieno, in cui le esperienze appaiono come totalmente disconnesse fra loro a causa della discontinuità simbolica dei sistemi culturali. Il discorso del migrante non sarà dunque una sintetizzazione armonica di queste esperienze, bensì un contrappunto tra presenze fallaci e illusorie e inevitabili assenze. È interessante osservare come questa doppia assenza, ovvero il discorso del migrante, si rifletta e si ricostruisca nella rappresentazione letteraria, attraverso strategie narrative e tematiche che rivelano in realtà il protagonismo di questo racconto di assenze.

Il paradigma della doppia assenza è senza dubbio applicabile a numerose opere letterarie della migrazione, poiché definisce esattamente la condizione scissa del migrante stesso, tuttavia risulta particolarmente significativa la sua pervasiva presenza all’interno di entrambe le pubblicazioni di Silva Passuni, dunque sia in una densa raccolta di racconti, sia nel suo primo romanzo. Nei testi in analisi ritroviamo infatti presenze che non realizzano l’integrazione del soggetto, visto principalmente come immigrato. In primo luogo, la città, la “urbe”, è presenza che diventa personaggio: in *Crónicas de Londres* si tratta di Londra, e nel caso dell’ultimo testo della raccolta, una vera cronaca letteraria, siamo invece a Parigi, mentre in *Pasos pesados* l’urbe simbolicamente negativa è Lima. Sono città ostili, che disorientano, immerse in una geografia disarticolata. Josefina Ludmer (2010) definisce appunto la “isla urbana” come emblema della rottura del contatto con la natura in senso generico ma anche, e soprattutto, della natura umana. Nell’urbe anglosassone, infatti, si assiste all’omogeneizzazione dell’identità *latina*, le cui diverse nazionalità vengono spazzate via dallo stereotipo: così nel racconto “La foto perfecta” di Silva Passuni una ragazza spagnola chiede al personaggio-narratore, di origine peruviana, di reclutare altri *latini*, tra cui un connazionale peruviano, un boliviano e un colombiano, per interpretare i membri della sua famiglia il giorno del suo matrimonio. L’isola urbana caratterizza anche la stessa Lima di *Pasos Pesados*, contrapposta a un Cuzco dal cielo terso, raggiunta attraverso un viaggio che diventa, per Tiago, una vera e propria iniziazione: dalla soffocante esperienza urbana, in cui il protagonista si dimena tra gli studi, i lavoretti per sopravvivere, l’assenza di una famiglia e qualche frustrazione sentimentale, la sua traiettoria lo porta al cuore dell’antico impero del Tahuantinsuyo. Il viaggio non è semplice, si passa attraverso valichi impervi, ci si scontra con la realtà di un paese a doppia velocità, ancora ancorato alla dimensione rurale e alla povertà, nonché con le dinamiche di un terrorismo vissuto quasi come una violenza di

prassi. Tiago è infatti vittima di un attacco da parte di un commando armato di militanti politici, fatto che rimanda al passato recente del *Conflicto Armado Interno* e agli scontri nelle comunità andine tra Sendero Luminoso e l'Esercito Peruviano, e che si fa testimone di una memoria ancora viva, di una storia che ha bisogno di essere raccontata. Rilasciato dal commando, senza soldi e documenti, Tiago è costretto a rimanere a Cuzco più tempo del previsto, cercando di arrangiarsi come può e trovare un lavoretto. Ma a Cuzco è possibile ritrovare se stessi, improvvisamente circondato da quelli che sembrano essere i compagni di una vita, Chasqui e Chusco, che non lo abbandoneranno neppure una volta tornato a Lima. Anche i nomi, o soprannomi, di questi amici è significativo: Chasqui in quechua significa "messaggero", i "chasqi" nell'impero incaico erano gli emissari che consegnavano a mano i proclami reali, raggiungendo di corsa anche le più remote province del vasto impero; l'aggettivo "chusco" in Perù può indicare invece una persona dai modi rudi, oppure un animale meticcio, un incrocio, quasi a simboleggiare la penetrazione dell'elemento andino nella realtà costiera ed ergendo la "choledad" a caratteristica fondamentale e fondante del Perù. Inoltre, per Tiago, la valenza iniziatica del Cuzco si ripercuote anche sulla sfera più intima e significativa del suo vissuto di giovane: una volta scoperta la verginità di Tiago, la giovane collega barista Waikicha lo porterà nel "pueblo joven", dove le case hanno pareti di lamiera e pavimenti in terra battuta, dove Tiago, immerso in una ritrovata natura, nel luogo che meglio rappresenta la semplicità assoluta e la concretezza della vita, avrà la sua prima esperienza sessuale. Tiago tornerà a Lima irrimediabilmente cambiato, accompagnato da Chasqui e Chusco, pronto per una nuova vita, anche sentimentale: intraprende una relazione con la bella e dannata Emma, seppur sempre con il pensiero rivolto verso la compagna di studi Ana, ma la città finisce per ingurgitare anche quel poco di serenità che Tiago si era a fatica conquistato. Dopo essersi perso e ritrovato attraverso il viaggio iniziatico a Cuzco, l'unica possibilità per sfuggire alla "isla urbana" sembra essere la migrazione verso il mondo anglosassone.

Anche i narratori di *Crónicas de Londres* si muovono nel solo spazio cittadino, nel quale spesso incappano in una rappresentazione sintetica e sincretica della loro identità. In filigrana, in tutti i racconti, si legge infatti la ricerca ossessiva dell'identità, spesso materializzata dinnanzi agli occhi del narratore come una realtà alterata. A livello imagologico, queste immagini rivelano un'alterazione dell'immaginario culturale del paese di accoglienza, contaminato dall'identità *latina* del migrante. Ecco allora che Silva Passuni in "Vino tinto en Mac Donalds" articola il racconto in modo da costruire un rapporto di identificazione tra Felipe, il narratore-personaggio, un migrante illegale al quale non hanno rinnovato il visto, in cerca di una ragazza inglese da sposare, previa ricompensa monetaria, solo per avere la cittadinanza, e l'immagine appunto del "vino tinto" che egli ha con sé e che aggiunge alla

Coca-Cola, durante un pranzo in un Mac Donald⁵. Inoltre, in *Homesick* (2013; Nostalgico), si afferma l'immagine del "lavavetri" come tappa obbligata e imprescindibile della migrazione *latina* in terre anglosassoni. Sono voci di un orizzonte transculturato, di un'identità alla ricerca di sé stessa in terre straniere.

In contrappunto a queste presenze irrisolte, troviamo invece soffocanti assenze che caratterizzano, in primo luogo, il discorso dell'emigrato. L'assenza della patria è schiusa non solo dalla nostalgia verso le proprie radici, verso un paese idealizzato dove tutto appare avere un ordine (in contrapposizione, appunto, al dis-ordine culturale reso dalle immagini alterate che abbiamo menzionato), ma soprattutto dall'uso delle variazioni linguistiche, ed in particolare di quella diafasica. Il narratore-personaggio utilizza infatti un linguaggio standard, senza influssi regionali, che però rivela la sua appartenenza geografica quando entra in contatto con un interlocutore appartenente alla sua stessa intimità familiare o nazionale, riservando ampi spazi al dialogo in discorso diretto. La lingua diventa quindi una risorsa relazionale, rivelatrice delle possibilità di espressione all'interno di uno stesso codice culturale.

Inoltre, mi sembra interessante sottolineare due strategie, diverse ma per certi versi coincidenti, attraverso cui si sottolinea nuovamente l'assenza della patria o del paese d'origine. Nelle *Crónicas* di Silva Passuni, infatti, particolare attenzione è riservata al tema delle relazioni amorose, in cui donne straniere decidono le regole del gioco e usano giovani migranti *latino* per i propri scopi: in "Lottie", una donna matura molto ricca attira a sé un giovane cameriere peruviano, con il quale improvvisamente decide di vivere una relazione folle e fugace, un finto matrimonio di poche settimane, in "Vino tinto en Mac Donalds" Kloe accetta di sposare Felice, immigrante con permesso di soggiorno scaduto, per denaro, ma una volta intascata la metà dei soldi, sparisce e il racconto si chiude con la scena di poliziotti pronti ad arrestare Felipe, e il sorriso furbo di Kloe sullo sfondo, a lasciar presagire uno spietato raggio della ragazza, in *Homesick* la Signora Sherwood, padrona di casa, ordina a Santiago, colombiano che lava i vetri in casa sua di farle un piccolo favore senza addurre spiegazioni. E il favore consiste nell'aver una relazione sessuale con lei, davanti a una telecamera, per vendetta nei confronti del marito. Fatto che complicherà oltremodo la vita del protagonista. Invece in *Pasos pesados*, come abbiamo già sottolineato, l'esperienza sentimentale più intima e vera è vissuta nel cuore del Cuzco, mentre la città può corrompere le relazioni: la giornalista musicale Emma tradisce Tiago con vari cantanti di gruppi rock, Ana, seppur attratta da Tiago, ha un legame, falso e superficiale, con un giovane rampollo della società limegna, il quale non esita a voltarle le spalle non appena il padre di Ana cade in miseria. Tiago e Ana, per poter vivere la loro storia, hanno bisogno di passare la frontiera.

⁵ Su questo stesso racconto, e in particolare sul tema del neorealismo urbano nell'opera di Gunter Silva Passuni si veda la nota Cairati 2014c, 264-266.

4. Letterature della frontiera: eterogeneo e conflittuale spazio di mezzo.

I passaggi di frontiera nell'opera di Gunter Silva Passuni rappresentano dunque un ottimo laboratorio per osservare le dinamiche da cui è caratterizzato e influenzato il soggetto migrante, rifrazione letteraria di un'entità autoriale che, attraverso l'opera, sperimenta in prima persona la scrittura come possibilità di recupero e riconnessione del vissuto migratorio privato. La letteratura della migrazione diviene dunque uno spazio riassuntivo, uno degli "spazi di mezzo" di cui parla Homi Bhabha, destinato alla riformulazione delle questioni identitarie (Neri 2002, 414). Attraverso la parola scritta, l'autore cerca di realizzare una possibilità di ubiquità tuttavia mai raggiunta: i racconti mostrano infatti finali aperti e metaforici meccanismi narrativi inceppati o circolari (di cui è esempio perfetto il primo racconto della raccolta di Silva Passuni, "La foto perfecta", in cui l'immagine scattata, che apre e chiude il testo, rappresenta la felicità effimera e fugace immersa in un meccanismo di indifferenza e incomunicabilità), una riformulazione continua della dicotomia centro/periferia (poiché il discorso migrante è per definizione de-centrato), e una doppia temporalità che si rispecchiano in un'alterazione del ritmo del racconto (continue analessi, prolessi e flashback insistenti). L'ultimo capito del romanzo, *Pasos pesados*, inoltre, si svolge nella capitale britannica, in cui Ana si è già trasferita in attesa di Tiago: la loro condizione è molto cambiata, Ana è costretta ai lavori più umili per sopravvivere, Tiago cerca di inviarle denaro per far fronte alle sue necessità, ora ancor più gravose visto che presto diventerà madre, in attesa di ricongiungersi a lei e al loro bambino, che Ana porta in grembo.

Per tanto, il passaggio di frontiera da un lato definisce l'identità migrante nella sua inevitabile doppia assenza, mentre dall'altro determina, come ricorda Antonio Cornejo Polar (1996), una sintesi non dialettica dell'esperienza, ovvero una condizione sospesa, irrisolta, e spesso incomunicabile, in cui la scrittura si fa strumento di ricomposizione. Il migrante è un soggetto "subalterno sin remedio" (inevitabilmente subalterno) inserito in una "heterogeneidad conflictiva, en un espacio abierto y dialéctico" (*ibidem*; eterogeneità conflittuale, in uno spazio aperto e dialettico). Un soggetto in transito, tra "vecchi" e "nuovi" mondi, che fa della migrazione la sua condizione esistenziale. Queste narrative, altrettanto erratiche, disegnano dunque nuove cartografie letterarie, in cui il segno linguistico non si considera più come unico fattore di appartenenza e catalogazione. Al contrario, la letteratura di migrazione si configura come una letteratura autonoma, o in parole di Josefina Ludmer "posautónoma" (2010, 44; post-autonoma), di frontiera, "bifronte y esquizofrénica" (*ibidem*; bifronte e schizofrenica), appartenente ad un "altrove", a un "fuori" eppure caratterizzata dalla stessa volontà di rivolgere lo sguardo all'interno (Caudet 2008, 21), come dimostra l'opera di Gunter Silva Passuni, le cui dinamiche centrifughe e centripete e il cui sistema dicotomico di presenze e assenze rivela

l'essenziale ed esistenziale tensione alla ricerca delle origini. La frontiera si configura quindi come un cammino duro quanto inevitabile, un sentiero in cui i propri passi possono essere solo "perdidos y pesados".

Riferimenti bibliografici

- Anzaldúa Gloria (1987), *Borderlands / La frontera. The new mestizo*, San Francisco, Aunt Lute. Trad. it. e cura di Paola Zaccaria (2000), *Terre di confine / La frontiera*, Bari, Palomar.
- (1997), "Vivere nelle Terre di frontiera significa che...", in Mario Maffi (a cura di), *Voci di frontiera. Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 49-50.
- Cairati Elisa (2013), "Daniel Alarcón y Sheila Alvarado, Ciudad de payasos (Daniel Alarcón e Sheila Alvarado, Città di pagliacci)", *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, 10, novembre, 326-328, <<http://dx.doi.org/10.13130/2035-7680/3368>>.
- (2014a), "Radio Ciudad Perdida: el sin nombre y sin tiempo de una Lima de los '90" (Radio Ciudad Perdida: il senza nome e senza tempo di una Lima degli anni '90), in Barbara Greco, Laura Pache Carballo (eds), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva-Siglo, 281-291.
- (2014b), "La literatura peruana más allá de la frontera: la doble ausencia en los cuentos de Gunter Silva Passuni y Daniel Alarcón" (La letteratura peruviana oltre la frontiera: la doppia assenza nei racconti di Gunter Silva Passuni e Daniel Alarcón), *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, Número Especial, Universidad Complutense de Madrid, 115-127, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47171>> (11/2016).
- (2014c), "Vino tinto en Mc Donalds: neorealismo urbano y migración en los cuentos de Gunter Silva Passuni" (Vino rosso al Mc Donalds: neorealismo urbano e migrazione nei racconti di Gunter Silva Passuni), *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, n.s., "Migrazione, diaspora, esilio in America Latina", 264-266, <<http://dx.doi.org/10.13130/2035-7680/4147>>.
- Caudet Francisco (2010), "De qué hablamos cuando hablamos de literatura de exilio republicano de 1939?" (Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura dell'esilio repubblicano del 1939?), in Raquel Maciuci (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria* (La Plata legge la Spagna. Letteratura, cultura, memoria), Recoge las ponencias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: los siglos XX y XXI celebrado en al Universidad Nacionl de La Plata (1, 2 y 3 de octubre de 2008), La Plata, Ediciones del Lado de Acá, 1-25, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.305/ev.305.pdf> (11/2016).
- Chartier Daniel (2002), "Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles", *Voix et images* 2, 80, 303-316.
- Chavarría Alfaro Gabriela (2010), "Literatura y subjetividades migrantes", *Revista Ixchel* s.n., 2.
- Cornejo Polar Antonio (1996), "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno", *Revista Iberoamericana* 176-177, 837-844.
- García Canclini Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil. Trad. it di Lina Zecchi (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- González Luna A.M., Scarabelli Laura, eds (2014), “Migrazione, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispanoamericane”, *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, n.s., “Migrazione, diaspora, esilio in America Latina”, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/568>> (11/2016).
- Kanellos Nicolás, ed. (2002), *En otra voz: Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*, Houston, Arte Público Press.
- Lebrun Monique, Collès Luc, eds (2007), *La littérature migrante dans l'espace francophone. Belgique-France-Québec-Suisse*, Bruxelles, E.M.E.
- Ludmer Josefina (2010), *Aquí América latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Maffi Mario (1997), *Voci di frontiera. Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli.
- (2009), “I fantasmi e i corpi. Breve excursus sulla letteratura dei Latinos negli Stati Uniti”, *Altre Modernità* 2, 46-58, <<http://dx.doi.org/10.13130/2035-7680/273>> (11/2016).
- Marceles Eduardo (2003), “La literatura del exilio: escritores latinoamericanos en Nueva York”, *Revista Virtual de Cultura Iberoamericana*, <<http://www.qcc.cuny.edu/foreignlanguages/rvci/marcelesliteratura.html>> (11/2016).
- Mesa Gancedo Daniel (2012), *Novísima relación. Narrativa Amerispánica actual. Estudio, selección y materiales complementarios*, Zaragoza, Letra Última.
- Moisan Clément, Hildebrand Renate (2001), *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota bene.
- Mora L.V. (2011), “La identidad migrante y su reflejo en los libros sobre inmigración en los Estados Unidos”, *Imposibilia* 2, 48-62.
- Neri Francesca (2002), “Multiculturalismo, Estudios Postcoloniales y Descolonización”, in Armando Gnisci (ed.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 391-439.
- Novoa Castillo Pedro (2016), “La elegancia íntima del corazón feróz” (L'eleganza íntima del cuore feroce), *Suburbano, Revista Cultural Miami*, <<http://suburbano.net/la-elegancia-intima-del-corazon-feroz/>> (11/2016).
- Proietti Paolo (2000), *Lontano dalla lingua madre*, Roma, Armando Editore.
- Pulido Ritter Luis (2016), “El cielo gris de Lima: tristeza, miedo e incertidumbre” (Il cielo grigio di Lima: tristezza, paura e incertezza), entrevista a Gunter Silva Passuni, *La estrella de Panamá*, <<http://laestrella.com.pa/estilo/cultura/cielo-gris-lima-tristeza-miedo-incertidumbre/23934360>> (11/2016).
- Reati Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985* (Nominare l'innominabile: violenza politica e romanzo argentino 1975-1985), Buenos Aires, Legasa.
- Ruiz Sánchez, Ana (2005), “Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización” (Deterritorializzazione e letteratura. Letterature dell'esilio e della migrazione nell'era della globalizzazione), *Migraciones y Exilios* 6, 101-111.

- Sayad Abdelmalek (1999), *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil. Trad. it. di Deborah Borca, Raoul Kirchmayr (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, a cura di Salvatore Palidda, prefazione di Pierre Bourdieu, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Serafin Silvana (2014), "Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario", *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, n.s., "Migrazione, diaspora, esilio in America Latina", <<http://dx.doi.org/10.13130/2035-7680/4117>>.
- Silva Passuni Gunter (2012), *Crónicas de Londres. Cuentos y Relatos*, Lima, Atalaya Editores.
- (2013), *Homesick*, Miami, Sub-Urbano Ediciones.
- (2016), *Pasos Pesados*, Londra, Myrdle Court Press.
- Sub-Urbano (2013), "A Estados Unidos suele emigrar la gente pensando que terminarán actuando en una película de Hollywood. Entrevista con el escritor Gunter Silva Passuni", *Suburbano, Revista Cultural Miami*, <<http://suburbano.net/a-estados-unidos-suele-emigrar-la-gente-pensando-que-terminaran-actuando-en-una-pelicula-de-hollywood-entrevista-con-el-escritor-gunter-silva-passuni/>> (11/2016).
- Vargas Llosa Mario (1969), *Conversación en la Catedral*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (2008), *Conversazione nella Catedral*, introduzione di Glauco Felici, Torino, Einaudi.
- Zattara E.D. (2016a), "Gunter Silva: 'El cierre del Congreso por Fujimori fue la génesis de mi novela'" (Gunter Silva: 'Lo scioglimento del Congresso a causa di Fujimori fu la genesi del mio romanzo'), *Lima Gris*, <<http://www.limagris.com/gunter-silva-el-cierre-del-congreso-por-fujimori-fue-la-genesis-de-mi-novela/>> (11/2016).
- (2016b), "Los pasos pesados de la memoria" (podcast entrevista a Gunter Silva Passuni en ZTRradio), <http://ztradio.podomatic.com/entry/2016-04-03T03_18_03-07_00> (11/2016).
- (2016c), "Pasos Pesados, Myrdle Court Press, Londra, 2016", *Nagari Magazine*, <<http://www.nagarimagazine.com/pasos-pesados-gunter-silva-passuni-londres-myrdlle-court-press-2016/>> (11/2016).

Visioni e proiezioni della Vergine in Gonzalo de Berceo e Juana de Ibarbourou

Carmelo Andrea Spadola

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

Abstract

In this article we present an examination of the representation of the Virgin in “Loores de Nuestra Senora” by Gonzalo de Berceo – an exponent of Medieval literature dedicated to Mary – and in Juana de Ibarbourou, a spokeswoman of 20th century Uruguayan literature. Even though both authors are situated along different temporal and geographical axes, at first reading, in both works, we observe the presence of several important convergences and contaminations. But, what is the idea of the Virgin in the two poets? And what is the kind of landscape configuration in the two texts dedicated to Mary? By a comparative analysis, following the theoretical and critical approaches of Jean-Pierre Richard and Michel Collot, our aim is to answer to this kind of question.

Keywords: *Literary landscape, Marian litany, Medieval Spain, Uruguay, vision of the Virgin*

1. Introduzione alla letteratura mariana: i Loores di Gonzalo de Berceo

Nel contesto occidentale, la letteratura mariana affonda le sue radici nella tradizione dei testi medievali latini, a partire da Sant’Ildefonso (606-667), Fulberto di Chartres (960-1028), san Pier Damiani (1007-1072), fino a Sant’Anselmo d’Aosta (1033-1109) e San Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) (Tavani 1999, 13)¹. Un momento importante per la trasmissione del messaggio divino, collegato all’intercessione della Vergine, mediatrice tra il figlio Gesù e i fedeli, si registra intorno all’anno Mille, quando si assiste alla proliferazione degli ideali proclamati dalle prediche cistercensi e dal Concilio Lateranense IV (1215) in-

¹ Ogni approfondimento sulla diffusione della letteratura mariana anche nel contesto medio-orientale, cfr. Gharib 1991.

detto da papa Innocenzo III (1198-1216). Come è noto, i primi testi sul culto mariano erano scritti in latino e destinati a un esiguo gruppo di predicatori e chierici, ma con la diffusione delle lingue romanze anche in volgare germoglia una rosa di encomi e di narrazioni dedicati alla Madre di Cristo.

In tale contesto di diffusione della letteratura sacra, nel panorama duecentesco spagnolo, emerge la personalità di Gonzalo de Berceo, prete secolare della regione La Rioja e notaio ecclesiastico dei monasteri di san Millán de la Cogolla e di Santo Domingo de Silos. Primo poeta di lingua castigliana, la sua attività letteraria si estende dal 1230 al 1264 e può essere suddivisa in tre grandi filoni di opere agiografiche, mariane e liturgiche.

Di primo acchito, il messaggio di Gonzalo de Berceo è piuttosto ostico per il lettore medievale, a causa dell'articolazione e della precisione della metrica, sebbene riesca a superare il problema della comprensibilità dei suoi messaggi collocandosi in una posizione intermedia tra la sfera del lettore colto e quella del lettore popolare. Pur partendo da argomentazioni di contenuto liturgico, il chierico ricorre a espressioni e tendenze rintracciabili nella quotidianità, rendendo intelligibile la parola di Dio. Inoltre, non si considera un autore erudito, quanto piuttosto un narratore desideroso di raccontare leggende e storie agiografiche, con un linguaggio semplice e caratterizzato da modismi e da figure retoriche facilmente comprensibili anche da parte degli strati sociali meno abbienti e colti, come ci dichiara nei seguenti versi tratti dall'opera *Vida de Santo Domingo de Silos* (ca. 1236):

<p>Quiero fer una prosa en romanz paladino, en cual suele el pueblo fablar con su vezino, ca non so tan letrado por fer otro latino; bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino. (Berceo 1978, 35)</p>	<p>Voglio fare una prosa in romanzo paladino, in cui il popolo suole parlare col suo vicino, ché non son tanto letterato per fare un altro latino; converrà, come credo, un bicchier di buon vino.²</p>
---	---

In realtà, dietro l'immagine di un autore illetterato si cela l'autorevolezza di un poeta aulico che dispone di un ampio bagaglio culturale sia dei testi sacri che dei documenti apocrifi. Tra le sue opere dedicate alla Vergine ricordiamo *El duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesucristo* (XIII secolo), "Los Loores de Nuestra Señora" (1975b; Le lodi a Nostra Signora) e *Los Milagros de Nuestra Señora* (1971; *I Miracoli di Nostra Signora*, 1999). In ordine cronologico, le penultime sono la sesta opera delle dieci esistenti, composte durante la maturità letteraria, tra il 1237 e il 1245 (Dutton 1976, 67-76). Diversamente dagli altri due testi mariani, le lodi non hanno goduto di un enorme interesse da parte della critica e fino a tempi recenti l'edizione di riferimento è stata la versione del 1780 di Tomás Antonio Sánchez.

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni dei testi citati sono di chi scrive.

Il tema portante de “Los Loores de Nuestra Señora” è il ruolo di correzione svolto dalla Vergine insieme a suo figlio Gesù, in base a una concezione già presente nell’“Orazione a Santa Maria quando la mente è agitata dal timore” (XII secolo, 172-185) di Sant’Anselmo e nell’“Omelia IV” delle *Lodi alla Vergine Madre* (2015, 23) di san Bernardo (cfr. Gimeno Casalduero 1988, 196-197). L’opera si compone di 233 *coplas* di alessandrini monorime o *cuaderna vía* e fa parte del cosiddetto *mester de clerecía* che, come è risaputo, nel Medioevo si contrapponeva al *mester de juglaría*, poesia epica scritta dai giullari in lasse monorime di decasillabi epici caratterizzati da anisosillabismi e scritti con un linguaggio laico e popolare. Il filo rosso delle lodi è la storia della caduta in peccato e della conseguente salvezza dell’umanità, raccontata mediante aneddoti e episodi tratti sia dalla *Sacra Scrittura* che dai testi apocrifi. Diversamente dalla *Bibbia*, nei suoi canti encomiastici Gonzalo de Berceo assegna alla Vergine un ruolo fondamentale nella storia della redenzione e combina le forme poetiche delle cantiche d’argomentazione mariana con un vasto repertorio di racconti e narrazioni universali molto noti e diffusi durante l’età di mezzo. Siamo di fronte a una storia di tipo provvidenziale, presentata sotto forma di un’immagine che ricorda una lunga spirale ascendente, il cui apice può essere raggiunto dai figli di Dio mediante le opere caritatevoli. In tale concezione storica viene respinta ogni forma di rappresentazione ciclica della storia e la vita viene raffigurata come pellegrinaggio o cammino di perfezione verso la Gerusalemme eterna, concezione che ritroviamo anche all’inizio dei *Milagros*.

Nell’introduzione, Berceo spiega il motivo che lo ha spinto a cantare le lodi alla Madre di Cristo, che onorifica come sposa immacolata, fonte di fiducia, di lealtà e di misericordia per le anime dei peccatori:

<p>A ti me encomiendo, Virgo, madre de piadat, que concebist de Spíritu /, e esto es verdat, parist Fijo precioso en tu entegredat, serviendo tu esposo con toda lealtat. (Berceo 1975b, 73)³</p>	<p>A te mi raccomando, Vergine, madre di pietà, che concepisti di Spirito /, e ciò è verità, partoristi il Figlio prezioso nella tua integrità, a servizio del tuo sposo con piena lealtà.</p>
--	--

Secondo l’uso dell’epoca, in cui il rapporto con il sacro e con la mediazione mariana erano ancora diretti e personali, l’autore si rivolge alla Vergine con il tu, pronomi personale soggetto presente anche nelle litanie, dove è impiegato da un lato per dare maggiore enfasi al soggetto lodato e, dall’altro, per spezzare la monotonia del ritmo della preghiera. A partire dalla terza strofa – che può essere letta come ponte tra l’introduzione e l’inizio della narrazione vera e

³ Ogni nostro riferimento bibliografico ai “Loores de Nuestra Señora” si riferisce all’edizione Berceo 1975.

propria – l'autore ci rivela le intenzioni che lo hanno motivato a comporre le sue lodi e l'importanza esercitata dalla Vergine nel processo di corredenzione: Maria è la prima a essere stata redenta ed è all'origine della salvezza dell'essere umano, considerato che il Cristo redentore viene dal suo ventre immacolato e che senza di Lei non avremmo assistito alla prima venuta di Gesù:

<p>En tu feduza, Madre, de ti quiero decir cómo vino el mundo Dios por ti redimir; tú m' da bien empezar tú m' da bien acomplir, que pueda tu materia cuál o cómo seguir. <i>(Ibidem)</i></p>	<p>Nella tua fiducia, Madre, di te voglio dire come venne il mondo Dio da te per redimere; tu mi fai iniziare bene tu mi aiuti a compiere, che la tua materia possa quale e come seguire.</p>
---	--

Dopo la ripresa nella quarta strofa della storia della cacciata dall'Eden di Adamo ed Eva, il poeta si sofferma sull'importanza che i patriarchi e i profeti hanno assegnato alla Vergine lungo i secoli, come leggiamo nei seguenti versi:

<p>Patriarchas e prophetas, todos de ti dissieron, ca por Spíritu Sancto tu virtut entendieron; profecías e signos, todos por ti ficieron, que cobrarién por ti los q'en Adán cayeron. (Ivi, 74)</p>	<p>Patriarchi e profeti, tutti dissero di te, che per Spirito Santo la tua virtù compresero; profezie e segni, per te tutti fecero, che si rianimassero con te coloro che in Adamo caddero.</p>
--	---

Le “profecías” e i “signos” a cui allude Gonzalo de Berceo si ritrovano sia nell'*Antico* che nel *Nuovo Testamento*. Unendo in una stessa opera profezie e segni e attribuendoli alla Vergine, il poeta crea un legame indissolubile tra l'Antica e la Nuova Legge, laddove le profezie si riferiscono alla venuta sia del Messia che della Vergine come protagonisti della Redenzione. Al contrario, i segni corrispondono a una concezione d'origine medievale, secondo cui i cristiani descrivevano la Madre di Cristo con l'utilizzo di segni o “figurae” (Auerbach 1959, 11-76; Deyermond 1981, 1). Tra le raffigurazioni utilizzate da Gonzalo de Berceo si ricordano: la *mata* o il cespuglio che bruciava a fuoco vivo, senza consumarsi, quando Mosè vide la Gloria di Dio fattasi luce sul monte Oreb (Esodo 3, 14)⁴. Essa fu interpretata dai Padri della Chiesa come il Roveto ardente, fonte dell'Immacolata Concezione; la verga miracolosa del sommo sacerdote Aronne, inizialmente secca e successivamente ricca di fiori, gemme e mandorle, icona della Sacra Alleanza e del Sacerdozio di cui Maria si fa portavoce (Numeri 17, 1-10); il vello di Gedeone (Giudici 7, 16-22), che raccoglieva in sé la rugiada, ma che si asciugò perché l'unico degno della custodia della sostanza redentrica non era la terra, bensì il grembo della Vergine.

⁴Tutti i riferimenti biblici presenti nel testo sono tratti da *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali* (1989), a cura di Antonio Girlanda.

Quest'ultima riflessione ricordiamo che è presente anche in san Bernardo, il quale nel V sermone definisce la Beata "acquedotto che, ricevendo dal cuore del Padre la pienezza della fonte stessa, ha dato a noi tale fonte, se non com'è in se stessa, almeno nella misura di cui noi siamo capaci" (trad. it. di Scanu 1990 [1970], 29; "aquaeductum qui plenitudinem fontis ipsius de corde Patris excipiens, nobis edidit illum, et si non prout est, sed prout capere poteramus", Giordano 1991, 5-18). Inoltre, Gonzalo de Berceo attribuisce alla Vergine anche due figurazioni assegnate comunemente dall'esegesi biblica al Redentore: il virgulto germogliato dalla radice di Iesse (Isaia 11, 1-3) e la porta chiusa del santuario alla cui aveva accesso solamente il Dio d'Israele (Ezechiele 44, 2):

A ti catava, Madre, el signo del bastón,
que partió la contienda que fue por Aäron;
fust sin raíz e seco adusso criázón,
e tú paristi, Virgo, sin toda lesión.

A te si coglieva, Madre, il segno del bastone,
che divide la contesa che era di Aronne;
fusto senza radice e secco produsse germoglio,
e partoristi, Vergine, priva di ogni lesione.

En ti s' cumplió, Sennora, el dicho d'Isaía,
que de radiz de Yesse una verga saldría,
e flor qual non fue vista d'end se levantaría,
spíritu / con siet dones en la flor posaría.

Il detto d'Isaia, Signora, in te si è compiuto,
che dalla radice d'Iesse un bastone sarebbe nato,
e che fiore mai visto in cui si sarebbe alzato,
spirito / con sette doni sul fiore si sarebbe appoggiato

Madre, tú fust la verga, el tu Fijo la flor,
que reviscla los muertos con / süave odor;
saludable por vista, visible por savor,
pleno de los siet dones, sólo d'ellos dador.

Madre, fosti la verga, e tuo Figlio il fiore,
che risveglia i morti con / soave odore;
sani per la vista, visibile per il sapore,
pieno dei sette doni, solo di essi datore.

[...]

[...]

La puerta bien cerrada que diz Ezechiel,
a ti significava que siempre fust fiel;
por ti passó sennero el Sennor d'Israel,
e d'esto es testigo el ángel Gabriel.
(Berceo 1975b, 74-75)

La porta ben chiusa di cui dice Ezechiele,
significava per te che sempre fosti fedele;
da te passò solo il Signore d'Israele,
e di ciò è testimone l'angelo Gabriele.

La purezza e la castità della Vergine a cui allude il poeta sono presenti come caratteristiche assolute della Madre nelle omelie di san Bernardo, che a sua volta s'ispira al "Vangelo di Luca". L'omelia IV suggerisce una chiara corrispondenza di pensiero tra il santo di Chiaravalle e Gonzalo de Berceo intorno alla figura della Vergine, come leggiamo nel seguente passo tratto dall'omelia:

Non v'è dubbio che tutto ciò che diciamo a lode della Madre, appartiene anche al Figlio, e viceversa, quando onoriamo il Figlio non smettiamo di glorificare la Madre. Poiché se, secondo Salomone, il figlio saggio è gloria del padre ("Proverbi" 13, 1), quanto è maggiormente glorioso diventare la madre della stessa Sapienza? Ma perché tentare di lodare la Vergine, della quale già tessono le lodi i Profeti, l'Angelo e

l'Evangelista? Io pertanto non lodo, non oso farlo; ma ripeto con devozione ciò che per bocca dell'Evangelista ha già spiegato lo Spirito Santo. (San Bernardo 2015, 23)

L'opera di Gonzalo de Berceo è anche un contenitore di credenze e miti medievali, come ad esempio si evince alla sessantaseiesima strofa, in cui il venerdì della passione coincide con la convinzione medievale che Adamo aveva commesso il peccato originale di venerdì. Secondo la tradizione medievale, dopo la morte, Cristo era sceso negli Inferi per liberare le anime dei non battezzati dalla prigionia e tra di essi aveva salvato dalla dannazione eterna anche Adamo ed Eva:

Vienes fue aquel día, siempre será nomnado,	Venerdì era quel giorno, sempre sarà nominato,
en essi día misme fue Adán engannado,	lo stesso giorno Adamo fu ingannato,
fue por salvar el mundo Christo crucificado,	fu per salvare il mondo Cristo inchiodato,
cerca d'El dos ladrones del un e'l otro lado.	vicino a Lui due ladroni da uno all'altro lato.

(Berceo 1975b, 84)

Nelle strofe successive alle antecedenti – fino alla settantasettesima – il poeta si sofferma sulla sofferenza provata dalla Vergine alla vista della Passione del Figlio. Seguono due quartine con funzione d'aposiopesi: ricorrendo alla figura della reticenza, Gonzalo de Berceo introduce la storia della creazione, anticipata da un intermezzo in cui si riconosce egli stesso un peccatore mezquino, indirettamente corresponsabile della morte di Cristo, in quanto essere umano peccatore:

Lo que mucho dubdava, en ello só venido,	Chi dubitava molto, in esso son venuto,
en el porfaço malo que temía caído;	nella mala fama in cui ero caduto;
veo por las mis culpas mi Sennor maltraído,	a causa delle mie colpe vedo il mio Signore tradito,
veo l por mí morir que yo non fuess perdido.	affinché alla mia morte non fossi perduto.

¿Cóm seré sin porfaço, mezquino peccador,	Come sarò senza mala fama, meschino peccatore,
quand veo por mí muerto tan grant emperador?	se vedo a causa mia morto un così grande imperatore?

De cielo e de tierra Esti fue Criador,	del cielo e della terra Lui fu il Creatore,
e de los / elementos sabio ordenador. (Ivi, 86)	e degli / elementi saggio motore.

Dalla novantanovesima alla centoventinovesima strofa, la narrazione riprende in maniera lineare soffermandosi sulla storia della salvezza e sugli eventi che vanno dalla tumulazione della salma di Gesù fino all'ascensione in cielo. Tra gli elementi rilevanti in questa parte finale emerge l'esaltazione del ruolo della donna nella redenzione e nella disfatta dei nemici di Dio. Al primo verso della centoquarantasettesima strofa, il poeta mette in rilievo la festa della Pentecoste che per la tradizione giudaica corrisponde allo *Shavout* (o festa delle sette settimane), mentre per quella cristiana corrisponde all'anno giubilare secondo quanto leggiamo nel "Levitico":

Conterai sette settimane di anni, cioè sette volte sette anni; queste sette settimane di anni faranno un periodo di quarantanove anni. Al decimo giorno del settimo mese, farai squillare la tromba dell'acclamazione; nel giorno dell'espiazione farete squillare la tromba per tutto il paese. Dichiarate santo il cinquantesimo anno e proclamate la liberazione nel paese per tutti i suoi abitanti. Sarà per voi un giubileo; ognuno di voi tornerà nella sua proprietà e nella sua famiglia. ("Levitico" 25, 8-18)

Il riferimento alla numerologia del settenario riguarda anche le strofe comprese tra la centocinquantesima e la centocinquantatreesima in cui Gonzalo de Berceo compie delle digressioni numerologiche riguardanti la venuta dello Spirito Santo (dispensatore dei setti doni), la sacralità della domenica (settimo giorno) e la consegna delle leggi a Mosè e al popolo d'Israele (avvenuta dopo sette settimane di esodo). Anche la numerologia lega le lodi del poeta al Medioevo: oltre alla simbologia del numero tre (che come è noto corrisponde alla Santissima Trinità e all'ora in cui spirò il Cristo), Berceo ricorre al numero sette (somma del numero triangolare del Cielo e di quattro, che rappresenta in contrapposizione la Terra e l'essere umano), molto in voga nelle narrazioni cristologiche dell'età di mezzo.

Alla narrazione pentecostale segue il racconto della prima fase di evangelizzazione della parola di Dio, la diffusione dei quattro vangeli e la seconda venuta del Salvatore nel giorno del Giudizio. Alla centosettantaseiesima strofa, Gonzalo de Berceo riutilizza la figura retorica dell'aposiopesi per riammettere le proprie colpe e avvisare i peccatori dalla dannazione eterna. Nell'epilogo il poeta canta il suo ultimo encomio alla Vergine, ringraziandola per la sua funzione di corredentrice:

La mayor esperanza nos en Dios la tenemos,	La speranza principale in Dio l'abbiamo,
pero en ti, Señora, grant feduza avemos,	ma in te, Signora, tanta fiducia abbiamo,
ca tod' nuestro esfuerzo nos en ti lo ponemos.	ché ogni nostro sforzo in te lo poniamo.
¡Señora, Tú nos uvias, ante que periglemos!	Signora, Tu ci aiuti, prima che moriamo!

(Berceo 1975b, 105)

Prima di concludere questa prima parte dedicata all'opera mariana di Gonzalo de Berceo, va ricordato che nei *Loores* non sono pochi i casi in cui egli impiega una terminologia di origine provenzale, come ad esempio nella chiusa in cui si paragona a un trovatore prestante servizio alla sua Domina. Il suo canto elogiativo può essere letto dunque come una richiesta di benevolenza e di grazia alla Vergine, una figura cardine e intermediaria nella vita terrena e nell'ascesa dell'anima di Gonzalo de Berceo verso il Creatore:

Aún merced te pido: por el tu trobador,	Ancora mercede ti chiedo: per il tuo trovatore,
qui est' romance fizo, fue tu entendedor,	che fece questo romanzo, e fu tuo difensore,
[...]	[...]
Ruega por la paz, Madre, e por el temporal,	Prega per la pace, Madre e per il temporale,
acábdanos salud e cúrianos de mal,	dacci salute e curaci dal male,
guíanos en tal guisa por la vida mortal,	guidaci in tal guisa per la vita mortale,
com' en cabo hayamos el regno celestial.	come al principio avevamo il regno celestiale.

(Ivi, 110)

2. I "Loores de Nuestra Señora" di Juana de Ibarbourou

Nel 1934, dopo un primo periodo di grandi riconoscimenti guadagnati grazie alla sua opera in verso, Juana de Ibarbourou si avvia verso una nuova fase letteraria connotata da una prosa poetica di alto registro e di argomentazione sacra, come testimoniano i "Loores de Nuestra Señora" e *Las Estampas de la Biblia*⁵. In particolare, è in questa seconda pubblicazione che l'autrice ci consegna la sua personale visione della Vergine, punto di riferimento nella sua biografia sin dall'infanzia. L'opera, composta da quaranta poesie in prosa, scritte in spagnolo, ma con titolo in latino, si presentano come elucubrazioni elogiative agli appellativi comunemente attribuiti alla Madre di Dio.

A differenza di Gonzalo de Berceo, l'autrice non racconta la storia della redenzione o della salvezza, e non ci narra nemmeno le leggende e i miracoli di Maria, bensì i suoi encomi sono piuttosto delle lodi di riconoscenza e gratitudine alla Madonna. Nella scelta d'intitolare in latino i suoi componimenti traspare la consapevolezza dell'autrice dell'importanza che aveva assunto tale lingua, alle origini del cristianesimo, per la diffusione della parola evangelica. Con un atteggiamento contemplativo e ossequioso, Juana de Ibarbourou affronta la solennità della sacralità prefiggendosi l'obiettivo di glorificare la Vergine, considerata nella sua personale visione come iperonimo di tutte le donne.

È probabile che Juana de Ibarbourou avesse sotto mano la mistica di Gonzalo de Berceo quando compose i *loores*, dato che molte delle immagini e delle figurazioni presenti nel chierico spagnolo ritornano anche nelle sue lodi, sebbene con tonalità e sfumature diverse. Gli encomi si caratterizzano per una polisemia d'immagini attribuite alla Vergine e presenti a partire dalla tradizione giudaico-cristiana, come ad esempio gli appellativi di "guida, Madre, luce, luna e stella". Possiamo comunque affermare che la fonte diretta della maggior parte dei suoi componimenti provenga dalle tradizioni precristiane e cattoliche della Galizia, trasmesse a Ibarbourou dalla madre di origine gallega: a partire dalla festa celtica del Samhain, celebrata in ricordo dei defunti la notte di Ognissanti, fino alle pratiche devozionali cristiane, tra cui le preghiere per il Santo Rosario, molto diffuse in Galizia, in cui sorgono numerosi luoghi di culto mariano prossimi al cammino di Santiago di Compostela. Tra essi ricordiamo il santuario di Escravitude, di Nuestra Señora de los Milagros, di Nosa Senhora das Ermidas, di Nosa Senhora do Corpinho, della Virxe de Barca, Santa María de Lanzada, Santa María de Pastoriza e Santa María la Real do Cebreiro (Cebrián Franco 1989). Un'altra fonte delle lodi mariane di Juana

⁵ Entrambe le opere sono contenute in de Ibarbourou (1960 [1953]), rispettivamente alle pp. 483-514 e 520-521. Ogni nostro riferimento bibliografico ai "Loores de Nuestra Señora" si riferisce a questa edizione.

de Ibarbourou è da rinvenire nelle litanie lauretane (Buono 2002, 115-128), in particolare per quanto riguarda i seguenti epiteti mariani:

“Mater Amabilis”
 “Mater Boni Consilii”
 “Mater Salvatoris”
 “Virgo Potens”
 “Sedes Sapientiae”
 “Causa nostrae laetitiae”
 “Turris Davidica”
 “Turris Eburnea”
 “Domus Aurea”
 “Foederis Arca”
 “Maris Stella”
 “Stella Matutina”
 “Salus Infirmorum”
 “Refugium Peccatorum”
 “Consolatrix Afflictorum”
 “Regina Angelorum”
 “Regina Prophetarum”
 “Regina Apostolorum”
 “Regina Martyrum”
 “Regina Pacis”
 (Ibarbourou 1960, 483-513)

In altri componimenti, Juana de Ibarbourou s’ispira ai testi evangelici, come nel testo “Piscina probatica”, che rimanda al capitolo 5 del Vangelo di Giovanni, in cui leggiamo delle guarigioni che avvenivano durante una festa dei Giudei nella piscina di Betzatà, a Gerusalemme (cfr. Vigni 2000, 345-347). Diversamente dell’episodio biblico, in cui l’acqua miracolosa è formata dalla sostanza dello Spirito Paraclito, l’autrice assegna a Maria le proprietà rigenerative del corpo e dello spirito, come quando sostiene: “Tu stessa, tutta te stessa, magnolia e aurora!, sei fonte di meraviglie. Colui che rechina sulle orme dei tuoi piedi la fronte oscura di sofferenza e illuminata dalla speranza, sarà guarito quando dalla carne all’anima perché sei anche, Madre mia, salute, perdono, giorno e potere...” (“Tú misma, ¡toda tú, magnolia y aurora!, eres fuente de maravillas. El que re-cueste sobre la huella de tus pies la frente turbia de sufrimiento y esclarecida de esperanza, será curado desde la carne hasta el alma porque también eres, Madre mía, salud, perdón, día y poder...”, de Ibarbourou 1960, 495)

Sin dall’introduzione, Juana de Ibarbourou ci conduce in un viaggio a ritroso nella sua infanzia, in un paesaggio della memoria abitato da immagini ora confuse, ora sfocate, in cui la madre naturale viene proiettata attraverso l’immaginazione nell’incarnazione della Vergine, come ci ricorda: “Lei, la Madre celeste, e l’altra, l’umana, mi si confondevano in cara tenerezza e in amorevole facoltà” (“Ella, la Madre celeste, y la otra, la humana, se me confundían en ternura entrañable y en poderío amoroso”, ivi, 481). Dai

giorni adolescenziali trascorsi nel paesino natale di Melo fino a quelli vissuti ormai da adulta nella città di Montevideo, l'autrice si ritrae costantemente sotto l'egida spirituale della Vergine lungo il suo cammino esistenziale:

DEVOCIÓN de mi casa, límpido fervor familiar, ha sido siempre entre nosotros la Santísima Virgen del Perpetuo Socorro. Una imagen suya, humilde y un poco descolorida, preside nuestra vida hogareña desde la pared principal del dormitorio materno, hace ya tantos años que yo no sé contarlos. Me crié en la amada costumbre de su oración diaria y sus ofrendas florales como a una madrina reverenciada y poderosa, a la que yo acudía de continuo con mi cuita infantil y mi ensueño adolescente. (*Ibidem*)

DEVOZIONE di casa mia, límpido fervore familiare, è sempre stata tra noi la Santissima Vergine del Perpetuo Soccorso. Una sua immagine, umile e un po' scolorita, presiede la nostra vita domestica dalla parete principale della camera da letto materna, da così tanti anni che non riesco a contarli. Sono cresciuta nell'amata consuetudine della sua orazione quotidiana e delle sue offerte floreali come a una madrina riverita e possente, alla quale ricorro continuamente con le mie pene infantili e le mie fantasticherie adolescenziali.

Con il passare degli anni, le fantasticherie giovanili e la quotidianità delle orazioni mariane assumono le fattezze di un vero e proprio pellegrinaggio: ormai madre, Juana de Ibarbourou si reca insieme al figlio in parrocchia, a Montevideo, per depositare una copia dei volumi che pubblica in segno di ex-voto ai piedi della statua della Vergine. Dopo aver sperimentato grazie alla propria madre la fede cristiana e affidato la sua vita completamente nelle mani della Madre Celeste, ora anche lei sente la necessità di comunicare al figlio il proprio credo, come ci confida nelle seguenti pagine:

Mi mayor preocupación cuando llegué por primera vez a Montevideo, la constituyó el afán de llevar en seguida a mi hijo, en peregrinación tierna, hasta su hermosa iglesia de Arroyo Seco. Y el primer ejemplar de cada uno de mis libros, dignos o no de sus ojos resplandecientes, ha sido cándida y fervorosamente depositado allí al pie de su altar. Pero ese culto ingenuo y fresco, poco a poco se ha transformado en una devoción consciente y profunda, en una dolorosa ansia de fe pensativa. La vida – la vida maravillosa de bondad y sufrimiento, de confianza y desengaño, de mano cordial y boca enemiga – ha ido convirtiendo esa fe juvenil en una honda y ardiente necesidad del espíritu, en una iluminada depuración interior, para ser digna de alzar hacia Ella la mirada, en súplica ansiosa por los que quiero. (*Ivi*, 481-482)

La mia principale preoccupazione quando sono arrivata a Montevideo per la prima volta, è stata l'ansia di portare immediatamente mio figlio, in tenero pellegrinaggio, alla sua bellissima chiesa di Arroyo Seco. E il primo esemplare di ogni mio libro, degno o meno dei suoi occhi brillanti, è stato depositato lì, ai piedi del suo altare, con candore e fervore. Ma quel culto ingenuo e fresco, via via si è trasformato in una cosciente e profonda devozione, in una dolorosa ansia di fede pensosa. La vita – la vita meravigliosa di bontà e sofferenza, di fiducia e disinganno, di mano cordiale e bocca nemica – ha convertito quella fede giovanile in una profonda e ardente necessità dello spirito, in un'illuminata depurazione interiore, per essere degna di elevare verso di Lei lo sguardo, in supplica ansiosa nei confronti di coloro che amo.

La visione della Vergine che si ricava dalla biografia e dall'opera dell'autrice potrebbe trovare una corrispondenza nel concetto archetipico della "Grande Madre" teorizzato dallo psicanalista Erich Neumann, secondo cui la "Mater" si legherebbe a un'"immagine primordiale" custodita nelle sfere intellettive e ignote di ogni individuo, una figura priva di tempo e di spazio che sortirebbe dall'inconscio mediante processi emozionali legati al fantastico e all'immaginario. Secondo Neumann, questo archetipo sarebbe stato presente in tutte le civiltà che l'avrebbero rappresentato sotto forma di figurazioni artistiche, fantastiche e oniriche (Neumann 1981, 15). I riti e la simbologia secolari che avrebbero messo in scena la "grande entità sconosciuta", avrebbero dato forma a un archetipo femminile caratterizzato da *coincidentia oppositorum*, ovvero dalla giustapposizione di elementi positivi connessi al bene e di elementi negativi legati al malvagio. Ma se è innegabile che agli occhi di Juana de Ibarbourou Maria appaia come l'archetipo della "Grande Madre", è pur vero che l'autrice non l'associa mai a un'immagine malvagia e vendicatrice. Semmai, nella sua personale visione, la proiezione della Vergine che si ricava dalla lettura delle sue pagine è sempre di natura benevola ed esemplare, in quanto riparo per donne, infanti, martiri e disperati. Come san Tommaso d'Aquino, l'autrice fa proprio il concetto della Divina Maternità, secondo cui la madre di Cristo è Regina del mondo terreno e di quello celeste, dato che è stata prescelta da Dio come madre del Salvatore. Dalla maternità di Maria avviene l'incontro con la Santissima Trinità: con il Padre condivide la generazione del Verbo, con il Figlio si rapporta da madre e con il Paraclito ha in comune il mistero dell'Immacolata Concezione (Dal Sasso, Coggi 1989, 365-371).

Sin dalla prima lode è evidente l'unicità e l'ammirazione che l'autrice nutre nei confronti della Vergine, come leggiamo nel seguente testo:

No eres, Señora, la soberana de duro ceño, sino la buena Madre que sonríe tiernamente para negar. Tienes un admirable aire de infinita gracia en las manos que no conocen el peso de los castigos, y en los ojos que velan su sabiduría entristecida para que en ellos sólo fulguren el amor y la esperanza [...]. Eres la Madre amable hacia la cual se vuelve el rostro en busca de consuelo o de estímulo. Ni intimidas, ni haces temblar. La confesión del delito pesadísimo o de la íntima miseria va hacia Ti sin miedo porque tu incansable mansedumbre atrae la confianza como un imán. ¡Cuántas veces te he mostrado mi corazón y te he dicho mis penas y mis culpas, Madre mía! (Ibarbourou 1960, 483)

Non sei, Signora, la sovrana dal duro cipiglio, bensì la Madre buona che sorride teneramente per negare. Hai un'aria ammirevole di grazia infinita tra le mani che non conoscono il peso dei castighi, e negli occhi che nascondono la propria saggezza rattristata affinché in loro risplenda soltanto l'amore e la speranza [...] Sei la Madre amorevole a cui si volge il volto alla ricerca di consolazione o di stimolo. Né intoriscisci, né fai tremare. La confessione della colpa pesantissima o dell'intima miseria va verso di Te senza timore perché la tua instancabile mitezza attrae la fiducia come una calamita. Quante volte ti ho mostrato il mio cuore e ti ho detto le mie pene e le mie colpe, Madre mia!

La Madre Santissima si premura di proteggere le anime e i corpi dei più piccoli e innocenti, siano essi figli di madri inesperte, fanciulli abbandonati o orfani. L'esclusività mariana nella cura della prole è da ritrovarsi nel dolore provato dalla Vergine alla visione del Figlio crocifisso. Per Juana de Ibarbourou soltanto chi ha sofferto la stessa pena può comprendere il dolore degli altri e guidare, come Lei, le giovani madri incapaci di tutelare i propri figli:

Quedas tú, dulce guardiana, junto a las cunas de las madres que se han ido, por un llamado que no es posible conocer o una orden que no podemos juzgar. Cuando solloza el niño corderito huérfano extraviado entre las breñas, ¡ay, qué espesas son y cuántas espinas tienen!, tú te inclinas hacia él, los arrullas en la noche y apartas de su lado, durante el día, los pequeños demonios. El aire fresco que pasa en cierto momento por su carita quemada por la fiebre, es tu aliento [...] Quizás *allá*, las madres solicitadas por su misión misteriosa, vuelvan de continuo los ojos hacia tu rostro, divina nodriza. [...] Generoso seno de luna, inagotable seno de nardos que se da a todos los pequeñuelos de este mundo para que sean sonrosados y alegres. Las madres de la tierra les ofrecen su pecho, henchido de buena leche. Tú, nodriza santa, los alimentas de alegría e inocencia en el sueño puro, poblado de ángeles. (Ivi, 485-486)

Rimani tu, dolce guardiana, vicino alle culle delle madri che se ne sono andate, per una chiamata che è impossibile conoscere o un ordine che non possiamo giudicare. Quando singhiozza il bimbo agnellino orfano smarrito nelle sterpaglie, oh, come sono dense e quante spine hanno!, tu t'inclini su di lui, li culli nella notte e allontani dal suo fianco durante il giorno, i demonietti. L'aria fresca che soffia sul suo visino bruciato dalla febbre in alcuni momenti, è il tuo alito [...] Forse *lì*, le madri spinte dalla loro missione misteriosa, volgono di continuo gli occhi al tuo volto, divina nutrice. [...] Seno generoso e lunare, inesauribile seno di gigli che si dà a tutti i piccini di questo mondo affinché siano rosei e felici. Le madri della terra offrono il loro petto, gonfio di buon latte. Tu, santa nutrice, li alimenti di felicità e d'innocenza nel puro sogno, popolato da angeli.

In alcune lodi, la Vergine ci viene descritta mediante l'impiego di aggettivazioni proprie delle costellazioni, come ad esempio "Maris Stella", "Stella Matutina", "Lux Meridiana", o con attribuzioni tipiche del paradiso come "Domus Aurea". Al pari delle lodi di Gonzalo de Berceo, in quelle di Juana de Ibarbourou sono evidenti alcune allusioni alle Sacre Scritture o ai testi sacri, come nel secondo componimento in cui Maria è la "Mater Boni Consilii" (ivi, 484), che ricordiamo essere il titolo introdotto da papa Marco nel IV secolo, durante l'evangelizzazione del territorio di Gezzano. L'inserimento del titolo "Mater Boni Consilii, ora pro nobis" nelle litanie lauretane si deve invece a papa Leone XIII che nel 1903, con il decreto "Ex quo Beatissima Vergine", afferma che Maria merita tale appellativo perché ha accettato con umiltà di essere la prescelta e di diffondere la parola di Dio anche dopo la morte del Figlio. È lo stesso Gesù che dalla Croce si rivolge al discepolo dicendo: "Ecco tua Madre" (Giovanni 19, 27).

È di fondamentale importanza notare che anche quando l'autrice adoperava aggettivi con sfumature notturne o cupe per ritrarre la Vergine, il tono di negatività si attenua per lasciare spazio a connotazioni esclusivamente luminose e positive. In diversi passaggi del commentario, la Santissima è descritta con attribuzioni proprie della luna, a partire dal poema "Nutrix Parvuli" (Ibarbourou 1960, 486), in cui appare con i generosi seni lunari; oppure in "Pulchra ut Luna", in cui ci viene descritta nella limpidezza e nello splendore argenteo del disco lunare:

No sé qué santos labios inventaron una vez esta suave alabanza: limpia como la Luna. Sí, como la Luna, alta, brillante, bruñida, sin polvo y sin lodo, sin alientos tórridos y sin ventiscas turbias; como la Luna que vemos en las noches que parecen fanales de cristal azul, alumbrados por una esfera de azogue centelleante. [...] Limpia como la Luna, espejo redondo en que se miran los ángeles. ¡Así eres, Virgen Santa, nardo mío, altísimo ejemplo de mujeres! (Ibarbourou 1960, 488-489)

Non so quali sante labbra inventarono una volta questa soave lode: limpida come la Luna. Sì, come la Luna, alta, splendente, lucente, senza polvere e senza fango, senza torridi aliti e senza torbide tempeste; come la Luna che vediamo nelle notti che sembrano fanali di cristallo blu, illuminati da una sfera di mercurio splendente. [...] Limpida come la Luna, specchio rotondo in cui si guardano gli angeli. Così sei, Santa Vergine, giglio mio, altissimo esempio per le donne!

Lo splendore e la tranquillità cantati da Juana de Ibarbourou alla Vergine nel 1934, persistono anche quando trascorre in solitudine gli ultimi anni della sua vita, in attesa della morte con un sentimento di fede e di rassegnazione cristiana:

Mi vida es el desmentido más completo que una criatura humana puede dar al concepto de soledad. Esa soledad que dicen, es la desesperante afirmación de las almas que han perdido todo contacto con la inmensa realidad de Dios. Sólo el ser totalmente empobrecido con la más grande de las pobrezas – la falta de fe – puede hablar de la soledad como de una derrota, un fracaso o una negación. (Ibarbourou [1967] 2012, 148)

La mia vita è la contraddizione più completa che una creatura umana può assegnare al concetto di solitudine. Quella solitudine di cui parlano, è la disperata affermazione delle anime che hanno perduto ogni contatto con la immensa realtà di Dio. Solamente l'essere del tutto impoverito dalla più grande delle povertà – la mancanza di fede – può parlare della solitudine come di una sconfitta, un fallimento o una negazione.

3. Conclusioni: Il paesaggio della Vergine in Gonzalo de Berceo e Juana de Ibarbourou

Allo stato attuale non sappiamo se Juana de Ibarbourou avesse letto l'opera di Gonzalo de Berceo quando compose le sue lodi mariane, tuttavia possiamo

ipotizzare che un classico della letteratura medievale spagnola figurasse nella sua formazione intellettuale. Attraverso un'analisi comparata della tematica del paesaggio letterario ricavabile da entrambe le opere possiamo giungere a delle ipotesi conclusive, che ci permettono di verificare quanto la visione della Vergine sia più o meno equivalente o contrastante nei due autori. Innanzi tutto, teniamo a precisare che per la disamina paesaggistica ci avvaliamo della proposta teorica del critico tematico Jean-Pierre Richard (1961, 1967, 1969, 1979, 1984) che, secondo quanto ci suggerisce il suo discepolo Michel Collet (1986, 1997, 2005, 2011, 2014), definisce il paesaggio come il risultato di una rielaborazione del cosmo che uno scrittore crea mediante la propria immaginazione e scrittura. Tale configurazione si manifesta su tre livelli che corrispondono a un'immagine dell'io, del mondo e a una costruzione linguistica fondata su delle strutture semantiche e formali dell'opera.

Come abbiamo visto, Gonzalo de Berceo compone la sua opera principalmente per diffondere a una moltitudine di fedeli il messaggio mariano e ricorre talvolta a una terminologia tipica del feudalesimo per collocarsi in una posizione attigua al lettore medievale, come quando dal punto di vista semantico adopera espressioni e forme verbali che metaforicamente rimandano al vassallaggio: "a servizio del tuo sposo con piena lealtà" ("serviendo tu esposo con toda lealtat", De Berceo 1975b, 73); "Signora, ma anche Domina" ("Sennora", *ivi*, 74); o "Ancora mercede ti chiedo: per il tuo trovatore" ("Aún merced te pido: por el tu trobador", *ivi*, 110).

Al contrario, nel caso di Juana de Ibarbourou la Vergine corrisponde a una proiezione personale della propria femminilità e maternità, sia quando ci riporta gli esempi tratti dalla sua vita infantile, sia quando ci presenta la sua condizione di madre impegnata a trasmettere la parola di Maria anche al figlio.

Tale incongruenza nella visione di Maria può essere legata alle motivazioni che hanno spinto i due autori a cantarne le lodi: il chierico ricorre alla figura mariana per raccontare la storia cristologica della salvezza, diversamente da Juana de Ibarbourou che sceglie d'intonare il suo canto alla Vergine come opera di riconoscenza personale e indipendentemente dal contesto culturale e religioso di su appartenenza.

Se Juana de Ibarbourou attribuisce alla Madre di Dio un'immagine candida, pura, luminosa, fresca e floreale, Gonzalo de Berceo le si rivolge adoperando gli appellativi di "Madre santa" o di "Signora", creando un certo distacco affettivo tipico della sfera filosofica e teologica. Tuttavia, in realtà possiamo concludere affermando che i due autori maturano una riflessione pressoché identica, ovvero una medesima concezione tematica del paesaggio letterario costruito intorno alla visione e alla proiezione della Vergine. In questo senso, il paesaggio mariano corrisponde al concetto di maternità: Gonzalo de Berceo vi si riconosce come figlio spirituale, al contrario di Juana de Ibarbourou che vi s'identifica dopo un processo introspettivo e un risultato identitario.

Riferimenti bibliografici

- Anselmo d'Aosta, Sant' (XII secolo), "VI. Orazione a Santa Maria quando la mente è agitata dal timore", in Inos Biffi, Costante Marabelli (a cura di), *Orazioni e meditazioni*, traduzione di Giorgio Maschio, Milano, Jaca Book, 172-185.
- Auerbach Erich (1929), *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter. Trad. it. di Maria Luisa de Pieri Bonino, Dante Della Terza (2005 [1963]), "Figura", in Erich Auerbach, *Studi su Dante*, a cura di Dante della Terza, Milano, Feltrinelli, 11-76.
- Bernardo di Chiaravalle, San (1990 [1970]), *Sermoni per le feste della Madonna*, introduzione e note a cura di Giorgio Picasso, traduzione di Luigi Scanu, Milano, Edizioni Paoline.
- (2015), "Omelia IV", in Id., *Lodi alla Vergine Madre*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 23.
- Buono A.M. (2002), *Le più grandi preghiere a Maria. Storia, uso, significato*, Milano, Edizioni Paoline.
- Cebrián Franco J.J. (1989), *Santuarios marianos de Galicia*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Collot Michel (1986), "Thématique et psychanalyse", in *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, sous la direction de Jean Claude Mathieu, Paris, Seuil, 213-233.
- (1997), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia.
- (2005), *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Corti.
- (2011), *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP.
- (2014), *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti.
- Dal Sasso Giacomo, Coggi Roberto (1989), *Compendio della Somma teologica di San Tommaso d'Aquino*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- de Berceo Gonzalo (1971), *Los Milagros de Nuestra Señora*, in Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas II*, London, Tamesis Books. Trad. it. e cura di Giuseppe Tavani (1999), *I Miracoli di Nostra Signora*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (1975a), "El duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su hijo Jesu Christo", en Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas III*, London, Tamesis Books, 17-51.
- (1975b), "Los Loores de Nuestra Señora", in Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas III*, London, Tamesis Books, 73-120.
- (1978), "La vida de Santo Domingo de Silos", in Brian Dutton (estudio y edición crítica por), *Obras completas IV*, London, Tamesis Books, 33-108.
- de Ibarbourou Juana (1960 [1953]), *Obras completas*, palabras preliminares de Ventura García Calderón, compilación, anotaciones y noticia biográfica por D.I. Russell, Madrid, Aguilar.
- (2012 [1967]), *Obra final. Selección y prólogos: Jorge Arbeleche y Andrés Echevarría*, Montevideo, Estuario.
- Deyermund A.D. (1981), "Observaciones sobre las técnicas literarias de los 'Loores de Nuestra Señora'", in Claudio García Turza (ed.), *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 57-62.
- Dutton Brian (1976), "A Chronology of the Works of Gonzalo de Berceo", in Alan Deyermund (ed.), *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, London, Tamesis, 67-76.

- Gimeno Casaldueiro Joaquín (1988), *El misterio de la Redención y la cultura medieval: el "Poema del mío Cid" y los "Loores" de Berceo*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Giordano Nicola (1991), "San Bernardo e Maria", in Domenico Turco (a cura di), *Bernardo di Chiaravalle. Lodi alla Vergine Madre*, Roma, Vivere In, 5-18.
- Gharib Georges, Toniolo E.M., Gambero Luigi, Di Nola Gerardo a cura di (1991), *Testi Mariani del primo millennio, IV. Padri e altri autori orientali?*, Roma, Città Nuova Editrice.
- Il Nuovo Testamento. Con testo e note di commento a fronte* (2000 [1997]), a cura di Giuliano Vignini, revisione di, Rinaldo Fabris, Milano, Edizioni Paoline.
- La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali* (1989 [1983]), a cura di Antonio Girlanda, Milano, Edizioni Paoline.
- Neumann Erich (1956), *Die große Mutter*, Zürich, Rhein Verlag. Trad. it. e cura di Antonio Vitolo (1981), *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio.
- Richard J.P. (1954), *Littérature et Sensation*, préface de Georges Poulet, Paris, Seuil. Trad. it. di Giovanni Bogliolo (1969 [1967]), *La creazione della forma*, a cura di Carlo Bo, Milano, Rizzoli.
- (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- (1967), *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil.
- (1979), *Microlectures*, Paris, Seuil.
- (1984), *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil.
- Sánchez T.A., ed. (1780), "Poesía de don Gonzalo de Berceo", en Id., *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV Ilustradas con algunas notas e índice de voces antiquadas por D. Tomás Antonio Sánchez*, vol. II, Madrid, Antonio de Sancha, 39-146.

Il mito di Lope de Aguirre in due opere della drammaturgia franchista e postfranchista

Arianna Fiore

Università di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

Twentieth-century Spanish theatre is often inspired by the figure of Lope de Aguirre, with motifs and modes that change depending on time, considering 1939 and 1975 two crucial watershed moments in the cultural history of the Iberian Peninsula. The dramatic works analysed date back precisely to the years of Franco's dictatorship and the democratic period: in 1941 Gonzalo Torrente Ballester was the first twentieth-century dramatist to devote a text, entitled *Lope de Aguirre*, to the life of the Basque conqueror. The work, for reasons that will be explored in the present essay, was never staged in Franco's time: Ballester's Aguirre is a romantic hero who defies the king to defeat the injustices which he is forced to witness, and everyone, men, women, blacks, *indios*, will at last be free under his red-black banner. *Dona Elvira, Imaginate Euskadi* (1985), by Ignacio Amestoy Egiguren, is the first published work in the democratic era. It can be read as a great metaphor of the Basque issue, the tragedy of Euskadi and the climate of violence and tension that characterized the Basque Country in the 1980s.

Keywords: *conquest, Gonzalo Torrente Ballester, Ignacio Amestoy Egiguren, Lope de Aguirre, Twentieth-century Spanish theatre*

1. Premessa

Il teatro spagnolo del XX secolo si è rivolto spesso alla figura di Lope de Aguirre, con motivi, criteri e modalità diverse a seconda del periodo in cui è andato in scena: il 1939 – la fine della guerra – e il 1975 – la fine della dittatura – rappresentano due spartiacque potenti anche per la storia culturale della penisola iberica¹. La prima opera drammatica del Novecento dedicata alle imprese di Lope è un lavoro di Gonzalo Torrente Ballester, *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas* (Lope de Aguirre: cronaca drammatica della storia americana in tre giornate) del 1941; fino a

¹ Ci sono diversi studi che hanno approfondito il mito letterario di Lope de Aguirre. Si veda ad esempio: Marcus (1970); Martinengo (1985); Crovetto (1998) e Salazar (2003). In America Latina sono state scritte diverse opere teatrali su Lope de Aguirre: Briceno Picón (1872), Torres Peña (1891), Buenaventura (1968); Britto García (1976); Joffré (1992); Di Mauro (2008).

quella data, almeno secondo la nostra indagine, il *conquistador* basco non aveva destato l'interesse dei drammaturghi spagnoli del ventesimo secolo. L'ultima, *Lope de Aguirre que está en los infiernos* (Lope de Aguirre che sei nell'inferno), è stata firmata da Alfonso Sastre nel 2010².

In questo lavoro ci si concentrerà solo su due di queste opere: la prima che si occupò del conquistatore basco, il *Lope de Aguirre* di Gonzalo Torrente Ballester, del 1941, risalente quindi al periodo del primo franchismo, e *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (Doña Elvira, immaginati Euskadi), di Ignacio Amestoy Egiuren, del 1985, che è invece la prima opera pubblicata in epoca democratica.

2. Introduzione

Lope de Aguirre era un basco, nato nel territorio della provincia di Guipúzcoa, probabilmente nel 1510; si guadagnava la vita partecipando alla conquista delle terre americane. Amò definirsi con titoli altisonanti: "Aguirre il traditore, il pazzo, il pellegrino, il martire, il Principe del Regno della Terra Ferma e delle Province del Cile, il Principe della Libertà, l'ira di Dio" ("Aguirre el traidor, el loco, el peregrino, el mártir, el Príncipe del Reino de la Tierra Firme y de las Provincias de Chile, el Príncipe de la libertad, la ira de Dios"³), nomi che gli vennero attribuiti anche dalle cronache e confermati poi dalla leggenda che fin da subito – subito dopo la sua morte, ma anche prima – avvolse la sua figura. Indubbiamente ci troviamo di fronte a un personaggio epico che si presta perfettamente alla creazione artistica, nel bene e nel male. Basti pensare al film di Herzog, *Aguirre, furor di Dio*, con l'interpretazione folle e magistrale di Klaus Kinski che discende il Rio delle Amazzoni alla conquista dell'Eldorado, nella suprema e distruttiva rivolta contro il mondo e contro se stesso⁴.

² Durante il periodo franchista, in Spagna, sono state scritte altre tre opere con Lope de Aguirre come soggetto: *Lope de Aguirre, traidor. La tragedia del fuerte caudillo de los invencibles marañones* (Aramburu 1951; Lope de Aguirre, traditore. La tragedia del forte caudillo degli invincibili marañones); *Yo demonio. Andanzas y naveganzas de Lope de Aguirre, fuerte caudillo de los invencibles Marañones. Tetralogía y crónicas* (Amézaga Urlézága 1953; Io demonio. Avventure per terra e mare di Lope de Aguirre, forte caudillo degli invincibili Marañones. Tetralogia e cronache) e *Peregrino de la ira. Narración dramática sobre la aventura de Lope de Aguirre* (Acosta Montoro 1967; Pellegrino dell'ira. Narrazione drammatica dell'avventura di Lope de Aguirre). Al periodo democratico risalgono invece la già citata *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (Amestoy Egiuren 1985), *Lope de Aguirre, traidor* (Sanchis Sinisterra 1992; Lope de Aguirre, traditore), opera scritta tra il 1977 e il 1986 e messa in scena per la prima volta nell'aprile del 1986 dalla compagnia El Teatro Fronterizo, in collaborazione con il gruppo teatrale basco Teatropolitan e la regia di Joan Ollé con il titolo *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (Crimini e follie del traditore Lope de Aguirre) e *Lope de Aguirre que está en los infiernos* (Sastre 2010).

³ La principale ricerca storica su Lope de Aguirre è lo studio di Ingrid Galster, ripubblicato nel 2011 con il titolo *Aguirre o la posteridad arbitraria* (Aguirre o la posterità arbitraria).

⁴ Lope de Aguirre ha interessato anche la prosa romanzesca, i fumetti (è il caso di Breccia) e il cinema, con il già citato capolavoro di Werner Herzog, *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre,*

Lope de Aguirre, prima di essere mito, è innanzi tutto un uomo, in carne e ossa, che nel XVI secolo lascia la Spagna, il vecchio mondo, per spingersi nelle Americhe, il nuovo mondo, come ricorda Angelo Morino il “luogo della inevitabile deriva dei reietti d’Europa, [...] spiaggia favorevole all’acquisto di un’identità per una maggioranza d’individui costretti nella madrepatria ai bordi della storia” (Morino 1981, 176). Lope è quindi un soldato, un conquistatore, un avventuriero, ma anche un emarginato, un disgraziato come molti altri. Il suo è un viaggio senza ritorno: in America non trovò la ricchezza ma la morte, che fu cruenta, come si addice alle figure come la sua, a metà tra personaggio storico e il mito che lui stesso ha ingenerato.

Questo almeno fino in epoca moderna. Quattro secoli dopo la sua morte, infatti, Lope de Aguirre riattraversa l’Atlantico per ritornare in patria, quel regno di Castiglia che dall’America aveva rinnegato e rimpianto, e lo fa sotto le vesti del mito. Lo slittamento dalla storia al mito è comune a molti altri nomi della conquista: l’ignaro Colombo, l’astuto Cortés, l’avidio Pizarro. Tuttavia, nessuno come Lope de Aguirre è stato capace di incarnare allo stesso tempo il male assoluto e la follia suprema, e di trasformarsi in un redentore o, come disse Simón Bolívar, nel primo *libertador* delle terre americane, il primo martire dell’indipendenza dell’America Latina. La sua, è la storia di un paradosso.

3. *Lope de Aguirre: la storia di un paradosso*

Le cronache del baccelliere Francisco Vázquez e di Pedrarias de Alместo, soldati nell’ultima spedizione di Aguirre e cronisti dell’avventura dell’Eldorado, ci aiutano a fare chiarezza sul personaggio storico⁵.

Aguirre, come affermato poc’anzi, è un basco spagnolo che nasce nel 1510 nella valle di Araotz, in Guipúzcoa. Verso il 1536 s’imbarca per il Perù, allettato dai tesori degli Inca con cui era tornato in patria Pizarro. In America si distingue per l’abilità nell’addestramento degli stalloni, per la crudeltà e per i continui tentativi di sedizione nelle imprese di conquista cui prende parte. Le cronache lo dipingono piuttosto basso, strabico e zoppo alla gamba destra.

Nel 1560 si unisce alla spedizione del governatore Pedro de Ursúa, spagnolo di Navarra. L’obiettivo è risalire il Rio delle Amazzoni – il Marañón – in cerca dell’Eldorado, la mitica terra dell’oro. All’impresa partecipano altri 300 spagnoli e centinaia di indios, *doña* Inés de Atienza, amante di Ursúa, e la figlia adolescente di Aguirre, *doña* Elvira. L’impresa fu a dir poco fallimentare. Come spiegò laconicamente Aguirre al re Filippo II “non c’è nel fiume altro che dispe-

furore di Dio, 1979), del 1972, con *El Dorado* di Carlos Saura, del 1988, e con *Tears of God*, di Andy Rakich, del 2007.

⁵ Le loro memorie furono usate come testimonianza della rivolta di Aguirre presso l’Udienza reale. In italiano sono state tradotte da Angelo Morino nel 1981.

razione, soprattutto per i *chapetones*⁶ della Spagna” (“No hay en el río otra cosa que desesperar, especialmente para los chapetones de España”, González, Tur 1981, 258)⁷. L'anno successivo Aguirre capeggia un'insubordinazione e uccide il governatore Pedro de Ursúa e la sua amante. Ha inizio una carneficina. La stessa sorte toccherà infatti a breve anche a Fernando de Guzmán, un giovane e ingenuo “cavaliere di Siviglia” (“caballero de Sevilla”, *ibidem*) che lo stesso Aguirre, alla morte di Ursúa, aveva eletto re in pompa magna. Sempre nella medesima lettera a Filippo II, Lope de Aguirre fa sfilare indifferente i morti in un macabro elenco, uno dietro l'altro, e ammette con fierezza di aver portato a termine un vero e proprio colpo di stato:

[...] y yo maté al nuevo Rey [Fernando de Guzmán] y al Capitán de su guardia, y Teniente general, y a cuatro capitanes, y a su mayordomo, y a su capellán, clérigo de misa, y a una mujer, de la liga contra mí, y a un Comendador de Rodas, y a un Almirante y dos alférez, y otros cinco o seis aliados suyos, y con intención de llevar la guerra adelante y morir en ella, por las muchas crueldades que tus ministros usan con nosotros; y nombré de nuevo capitanes y sargento mayor, y me quisieron matar, y yo los ahorqué a todos. (*Ibidem*)

[...] e io ammazzai il nuovo Re [Fernando de Guzmán] e il Capitano della sua guardia, e il Tenente generale, e quattro capitani, e il suo maggiordomo, il suo cappellano, chierico di messa, e una donna, della lega contro di me, e un Commendatore di Rodi, e un Ammiraglio e due alferi, e altri cinque o sei alleati loro, e con l'intenzione di portare la guerra avanti e morire in essa, per le molte crudeltà che i tuoi ministri usano con noi; e nominai nuovamente capitani e un sergente maggiore, e mi vollero uccidere, e io li impiccai tutti.

Riassumendo: Aguirre provoca un'insubordinazione ribellandosi al re di Spagna, uccide il governatore del re, Pedro de Ursúa, nomina un nuovo re al posto di Filippo II, che eliminerà poco dopo, e con lui stermina una vera e propria corte reale cinquecentesca, il tutto a bordo di una chiatta che discende il selvaggio rio delle Amazzoni. A leggerlo sembra irreali, eppure è storia.

Aguirre e i suoi uomini raggiungono così l'Atlantico saccheggiando tutti i villaggi che trovano sul loro cammino, e trucidandone gli abitanti.

Il 23 marzo 1561, i 186 uomini superstiti firmano un trattato in cui si nomina Aguirre principe del Perù, della Terra Ferma e del Cile, e nel quale si dichiara che Filippo II, re distante e assente, non ha più alcun diritto in quelle terre americane. Conquistano l'isola Margarita, e quando sembra che non esista ostacolo per la loro folle impresa la sorte gira, improvvisa e beffarda. A Barquisimeto, in Venezuela, Lope de Aguirre viene circondato dalle truppe spagnole fedeli al re. Dopo aver ucciso la

⁶ Secondo il Dizionario della Real Academia Española, vengono chiamati *chapetones* gli spagnoli o gli europei emigrati in America <<http://dle.rae.es/?id=8aL8pU|8aM7iQc|8aMZj2f>> (11/2016).

⁷ Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono da considerarsi a opera dell'autore.

propria figlia per non lasciarla nelle mani dei soldati del re, Aguirre viene catturato e fucilato. Il suo cadavere è tagliato a pezzi e disseminato per tutto il Venezuela, onde evitare che il giorno della resurrezione dei corpi potesse rimettere insieme le smembrate spoglie e riprendere la sua folle avventura. La sua ribellione finisce qui.

Nella lettera al re Filippo II, pur riconoscendolo “nato in Spagna, figlio di Carlo, invincibile” (“natural español, hijo de Carlos, invencible”, <<http://www.elortiba.org/pdf/lopedeaquirre.pdf>>, 11/2016) Aguirre spiega le ragioni della sua insubordinazione: “Non potendo più sopportare le crudeltà che usano questi tuoi uditori, Viceré e governatori, ho rinnegato di fatto con i miei compagni [...] la fedeltà verso di te, e disconoscendo le nostre terre, cioè la Spagna, e farti in questi luoghi la più cruda guerra che le nostre forze possano sostenere e sopportare” (“or no poder sufrir más las crueldades que usan estos tus oidores, Visorey y gobernadores, he salido de hecho con mis compañeros [...] de tu obediencia, y desnaturándonos de nuestras tierras, que es España, y hacerte en estas partes la más cruda guerra que nuestras fuerzas pudieren sustentar y sufrir”, *ibidem*). Si firma “Figlio di fedeli vassalli in terra basca, e ribelle fino alla morte per la tua ingratitudine, Lope de Aguirre, il Pellegrino” (“Hijo de fieles vasallos en tierra vascongada, y rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre, el Peregrino”, *ibidem*). Simón Bolívar si emozionò così tanto di fronte a queste parole che nel 1821 definì questa lettera il primo documento di liberazione dell’America Latina⁸.

Qui finisce la storia di Aguirre: un assassino, un folle, un tiranno che in più occasioni si ribellò contro il potere costituito. Usa e difende la violenza per ottenere risultati politici. Vuole, forse, diventare re; di sicuro non riconosce più il suo, considerato nell’Impero l’aveute diritto. Nel corso dei vari momenti storici, Aguirre è stato ricordato per le stragi commesse nell’avventura *marañona*, cominciate con l’omicidio contro il potere di Ursúa e finite con quello contro naturadella propria figlia.

Ci si potrebbe però domandare il perché di tanto stupore di fronte alle matanze di Lope de Aguirre. In fondo in America gli spagnoli non avevano fatto altro che assoggettare e sterminare su larga scala chiunque avessero trovato lungo il loro cammino. Potremmo forse salvare Colombo, che ignorò di essere arrivato in un nuovo mondo. Aguirre non ha certamente ucciso più di Pizarro, più di Cortés, più di Cabeza de Vaca o più di molti altri conquistatori. Bartolomé de las Casas ne *La Brevisima relación de la destrucción de las Indias* (1552; *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, 1987) fa un ritratto sincero e impietoso degli spagnoli. Il vero problema era che Aguirre non uccideva gli indios nel nome di Dio e della Corona per la conquista di nuove terre, ma ammazzava gli spagnoli, in nome suo e ribellandosi al suo re, Filippo II. “Il vostro governo è aria” (“Vuestro gobierno es aire”, <<http://www.elortiba.org/pdf/lopedeaquirre.pdf>>, 11/2016), diceva sfrontato nella lettera a sua maestà. E tra la morte del governatore Pedro de Ursúa

⁸ Il 18 settembre 1821 Simón Bolívar fece pubblicare questa lettera su *El Correo Nacional* di Maracaibo (Venezuela).

e quella della figlia Elvira, Aguirre rade al suolo interi villaggi, che erano sì in terra americana, ma che erano popolati da spagnoli. E nel XVI secolo la storia – scritta da spagnoli e a uso di spagnoli – non poté far altro che condannarlo.

4. 1941, Gonzalo Torrente Ballester: *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*

Il mito di Aguirre, che fa parte della memoria culturale americana e spagnola, ritorna in Spagna quattro secoli dopo la sua morte, per calcare il palcoscenico. In Spagna, nel 1941, non c'era più un re, ma un dittatore, che da due anni aveva chiuso le porte della nazione per finire di sistemare i conti che erano stati aperti durante la guerra civile. La ricostruzione della figura di Aguirre si muove quindi nell'ambiguità: doveva aiutare a ribadire il discorso storico cinquecentesco di un ribelle sconfitto e annientato nel glorioso periodo delle conquiste dalle forze legittime o metteva in scena la storia di un antieroe che con la sua anti-epopea si era ribellato contro le ingiustizie e il potere costituito? O rappresentava invece qualcos'altro? Nel bene o nel male, comunque lo si voglia leggere, Aguirre era diventato una metafora della contemporaneità.

Gonzalo Torrente Ballester si era appassionato alle avventure di Lope de Aguirre già da bambino, leggendo *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911; *Le inquietudini di Shanti Andía*, 1960) di Pío Baroja. Tra il 1939 e il 1942 lo scrittore galiziano, che nel frattempo stava insegnando Storia dell'America presso l'Università di Santiago, s'imbatté nuovamente nell'impresa dell'avventuriero basco. Il tema della conquista, per il mondo culturale dell'epoca, non era poi così innovativo. Si era giusto all'indomani di un conflitto durato tre anni, che aveva lasciato dietro di sé solo macerie, e la Spagna sentiva il bisogno di ricostruirsi un immaginario di successo, di potenza, un'epopea di gloria nazionale. La conquista rispondeva benissimo a questa esigenza. Ricorda infatti Torrente Ballester che:

Por aquellos años, se usaba de la conquista española de América como tema útil para la restauración del orgullo nacional, en realidad menoscabado aunque no lo pareciese. La gente deseaba identificarse con Hernán Cortés o Pizarro, y lanzarse, con la mayor seriedad, a la reconquista de las Indias, que tenían por tarea molar. (Torrente Ballester 1982, 19)

In quegli anni si ricorreva alla conquista spagnola dell'America come un tema utile per la restaurazione dell'orgoglio nazionale, in realtà minato, anche se non era evidente. La gente voleva identificarsi con Hernán Cortés o Pizarro, e lanciarsi, in modo assolutamente serio, alla riconquista delle Indie, che consideravano un compito facile.

Pochi anni prima, nell'ottobre del 1937 Torrente Ballester aveva pubblicato un saggio, intitolato "Razón de ser de la dramática futura" (Ragione di essere della futura arte drammatica), nella rivista falangista *Jerarquía*, in cui sosteneva che il nuovo teatro spagnolo – falangista – doveva tornare all'epica nazionale, a celebrare le glorie patrie. La conquista, a tutti gli effetti, contemplava queste

prerogative. Torrente Ballester segue quindi la tendenza dell'epoca ma compie però un ragionamento per certi sensi opposto all'orientamento generale:

A mí, curiosamente, me atrajeron las figuras disconformes, los rebeldes, y sus conductas fueron objeto de comentario y estudio en mis cursos. Así, Francisco de Carvajal, Gonzalo Pizarro, los Contreras; así, algunos cabecillas indios; así, el primero y más significativo, por cuanto fue un rebelde en el vacío, Lope de Aguirre. (Torrente Ballester 1982, 19)

Io, curiosamente, sono sempre stato attratto dalle figure controcorrente, i ribelli, e le loro condotte sono state oggetto di commento e studio nei miei corsi. Così, Francisco de Carvajal, Gonzalo Pizarro, i Contreras; così, alcuni capetti indiani; così, il primo e più significativo, anche se fu un ribelle nel vuoto, Lope de Aguirre.

Torrente Ballester si concentra infatti su un personaggio che fu protagonista del passato imperiale della Spagna, ma non si sofferma su un eroe come Cortés o Pizarro, vincitori ufficialmente riconosciuti e celebrati dalla madrepatria. Va a scegliersi un traditore, un insubordinato, e gli concede il posto d'onore sul palcoscenico, per la prima volta in territorio iberico e sorprendentemente proprio all'indomani dell'instaurazione del regime franchista, che Torrente Ballester, almeno in quegli anni, sosteneva con apparente fervore e convinzione. Lope de Aguirre è “un protagonista che non serviva per un discorso trionfalistico. Per ragioni fondate, in Spagna, Lope de Aguirre non era mai stato scelto come protagonista di un dramma sulla Conquista” (“un protagonista que no servía para un discurso triunfalista. Por razones fundadas, en España Lope de Aguirre nunca había sido elegido como protagonista de un drama sobre la Conquista”, Floeck 2013, 158). Il passo dalle spiegazioni in università alla finzione letteraria fu breve. Nel 1940 il primo frutto di questo interesse fu “Lope de Aguirre el peregrino”, un breve racconto dedicato ad Aguirre, scritto in stile estetizzante e arcaizzante, pubblicato nel supplemento letterario di *Vértice*, una rivista dichiaratamente falangista (Torrente Ballester 1940). L'opera teatrale, che inizialmente si sarebbe dovuta chiamare *Lobo de Aguirre* – nello stemma della famiglia Aguirre campeggiano infatti due lupi – ma che poi assunse il nome di *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, venne pubblicata l'anno dopo dalle Ediciones Escorial di Madrid (Torrente Ballester 1941 e 1982).

Molto è stato detto degli intellettuali che alla fine della guerra civile non lasciarono la Spagna, e sul loro rapporto più o meno conflittuale o piuttosto compiacente con il regime franchista. Effettivamente le due pubblicazioni dimostrano che Torrente Ballester non ebbe alcun problema con la censura, anche se anni più tardi ebbe modo di definirla piuttosto distratta nei confronti delle sue opere. I problemi si presentarono al momento della messa in scena dell'opera teatrale, visto che nessun teatro fu disposto a lasciar rappresentare il *Lope de Aguirre*, destino che accomuna d'altronde tutte le opere teatrali

di Torrente Ballester scritte tra il 1938 e il 1950 (Torrente Ballester 1982, I, 20). Secondo l'autore ciò dipese, probabilmente, da "certe anticipazioni imprudenti" ("ciertas anticipaciones imprudentes", ivi, 12) che presentava l'opera, senza specificare però né il tipo di anticipazioni né tanto meno le imprudenze a cui si stava riferendo. Alcuni critici ipotizzano che potrebbero forse riguardare la forma: Nicolás González Ruiz, critico letterario del quotidiano madrilenno *Ya*, vi riscontrò evidenti influenze formali shakespeariane, e lo stesso Torrente ammise che "i metodi tradizionali di costruire commedie non mi servivano, e [...] fui quasi obbligato a inventare quello che poi chiamarono il 'procedimento epico': che, tra l'altro, era già stato inventato, anche se da queste parti lo ignoravamo" ("los medios habituales de construir comedias no me servían, y [...] me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron el 'procedimiento épico': el cual, por cierto, ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos", ivi, 20). Forse il problema era un pubblico troppo avvezzo alla commedia e poco propenso ad accogliere un personaggio epico – e intimamente tragico – come era il suo Aguirre.

Gli anni quaranta rappresentarono in realtà per Torrente Ballester un periodo di grandi dubbi e conflitti di coscienza, anni in cui all'interno delle sue opere si inizia a intravedere la sua posizione critica e sottilmente sovversiva. Lo stesso Torrente lega la sua concezione di mito storico alle proprie circostanze biografiche, intessute di contrasti: "Il mio interesse per il tema del 'mito' rispose alla mia esperienza personale, testimone come fui di creazioni e distruzioni, di miti e contro-miti, così come anche contrapposti e contrari, sorta di guerra di chi era più degli altri, in definitiva, di chi era di più e doveva essere unico" ("Mi interés por el tema del 'mito' obedeció a mi experiencia personal, testigo como fui de creaciones y destrucciones, de mitos y contramitos, así como también contrapuestos y contrarios, especie de guerra de quién era más que quién, en definitiva, de quien era más y debía ser único", ivi, 22).

Secondo Jesús Maestro nel *Lope de Aguirre* avverrebbe la "congiunzione di tre referenti fondamentali: l'interesse per il personaggio storico, il trattamento epico del mito nel teatro [...], e l'incarnazione umana dell'esercizio del potere, inseparabile dall'esercizio della libertà" ("conjunción de tres referentes fundamentales: el interés por el personaje histórico, el tratamiento épico del mito en el teatro [...], y la encarnación humana del ejercicio del poder, inseparable del ejercicio de la libertad", Maestro 2008, 15-36). Sofferamoci su questo terzo punto, l'identificazione di Aguirre con il potere legato all'esigenza di libertà, anche perché numerosi autori, soprattutto nella prima fase del franchismo, affrontano il tema del potere, o meglio, dell'abuso di potere che priva di libertà l'individuo, divenuto nel dopoguerra di estrema attualità.

Nel 1941 Torrente Ballester aveva provato a portare sulla scena spagnola l'avventura di un antieroe della conquista, un'anti-epopea, come la ebbe poi a definire Ramón J. Sender nella sua *Aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1947; *Avventura equinoziale di Lope de Aguirre*). Il dramma di Torrente

Ballester girava attorno alla storia di un povero disgraziato che si era ribellato al potere costituito perché lo riteneva ingiusto. Sostanzialmente, mentre la Spagna provava a riscattarsi recuperando l'immagine dell'impero su cui non tramontava mai il sole, Torrente Ballester proponeva la storia di un individuo destinato a soccombere o, se vogliamo, di un traditore della Patria. Il suo Lope è sì un pazzo, ma anche un ribelle contro la tirannia: un personaggio altamente sovversivo e profondamente romantico, con una tensione verso l'infinito. Non solo si ribella al re, ma anche a Dio, che sfida apertamente. Nella rivolta perde tutto.

José Carlos Mainer (1971) e Julio Rodríguez Puértolas (2008) hanno intravisto nella prosa della prima epoca franchista di Torrente Ballester un tentativo di rinnegamento del suo anarchismo giovanile. Tuttavia, nel ritratto che Torrente Ballester fa di Lope, non si riesce a scorgere alcuna traccia di condanna, anzi, parrebbe tutto il contrario. Vediamo ad esempio come viene ricreato da Torrente Ballester lo stesso passaggio della lettera a Filippo II poc'anzi citato. Siamo alla fine della seconda giornata e Aguirre, invece di scrivere al re, si rivolge alle sue truppe di ribelli. Il monologo è lungo ma vale la pena di riportarlo:

Os he querido llamar, soldados mis camaradas, y a todos los demás hombres y mujeres de esta compañía, y a los indios y a los negros, iguales a nosotros por participación en el común dolor, para daros cuenta de mis últimas determinaciones.

He mandado matar, y he matado de mi mano, al titulado Príncipe de estos reinos, don Fernando de Guzmán, y a sus servidores y leales, hasta doce, y a todos cuantos quisieron interponerse entre su traición y mi mano vengadora. Porque así convino a nuestro buen fin, con muertes violentas he barrido de esta vida sus nombres despreciables.

¡Ah, camaradas, soldados míos; y vosotros, hombres honrados de cualquier color, mis compañeros! ¿Habrà quien se atreva a motejarme de cruel? Lo es por ventura rematar la vida de un glotón libidinoso, de unos cobardes aventureros que organizaban el engaño y la perdición de todos?

¡Mi conciencia y el honor que os debo empujaron mi brazo y el brazo de mis secuaces!

Ho voluto chiamarvi, compagni soldati, e tutti gli altri uomini e donne di questa compagnia, e gli indios e i negri, uguali a noi per compartecipazione al comune dolore, per mettervi al corrente delle mie ultime decisioni.

Ho fatto uccidere, e ho ucciso con le mie stesse mani, colui che era stato eletto Principe di questi regni, don Fernando de Guzmán, e i suoi servitori e leali, fino a dodici, e chiunque ha voluto interporre tra il suo tradimento e la mia mano vendicatrice.

Perché così è convenuto al nostro buon fine, con morti violente ho spazzato da questa vita i loro nomi ignobili.

Ah, compagni, miei soldati; e voi, uomini onesti di ogni colore, miei compagni!

Ci sarà chi oserà chiamarmi crudele?

Lo è forse mettere fine alla vita di un ghiotto libidinoso, di qualche codardo avventuriero che organizzava l'inganno e la perdizione di tutti?

La mia coscienza e l'onore che vi devo hanno spinto il mio braccio e il braccio dei miei seguaci.

Ahora grito muy alto la excelencia de mi acción por si alguno quisiera discutirla. Hombres libres sois, y a ninguno sujeta palabra o juramento. Yo respeto vuestra libertad, no la enajeno. ¿Hay quien rechace participar en la venganza y no sienta ira contra la injusticia? Que ése se aparte de entre los míos y vaya libre hasta donde pueda dejarnos. Respetaré su cuerpo, pero que nada reclame de nuestra honra. ¡A mi lado, en cambio, los iracundos! ¡Conmigo los enojados! ¡A lo que hicieron víctimas lastimosas las injusticias, a los humillados y a los ofendidos, a los perseguidos y a los maltratados, a ésos llamo! ¡Todos los que en América tienen agravios contra el Rey y sus Virreyes y capitanes, que formen detrás de mí en esta tropa extremada y sin esperanza! ¡Vengan contra nosotros los soldados del Rey, y háganse la cuenta de que vienen a pelear contra los espíritus de los hombres muertos! Porque muertos estamos, y ya ni el nombre tenemos de españoles. ¡Vamos a renacer por milagro de nuestra audacia, vendaval desmesurado sobre la tierra y el mar, hueste vengadora! Si hemos perdido un nombre, yo os daré otro. ¡Mis soldados, hagamos nuestra patria del río que vio nacer el rigor implacable y solemne de esta voluntad que nos conmueve, y sea desde ahora nuestro nombre el de Marañones, bautizados por el dolor de aquesta hazaña sin ventura! ¡Ya no queremos el Perú con sus riquezas, ni la fantasma ilusoria del Dorado! ¡Ni tampoco el imperio de las Indias para regalo de nuestra braveza! ¡De justicia es nuestra hambre, y la libertad, nuestro destino! ¡Vengan junto a nosotros solamente varones apasionados y desgarrados de la vida, porque la muerte nos aguarda inevitable! ¡Os ofrezco el símbolo de mi estendarte, y que el rojo y el negro de su color protejan nuestra fortuna! ¡Marañones, a los barcos detrás de mí! ¡Busquemos el mar, busquemos a las ciudades de los que aún son fieles al Monarca! ¡Hierro y fuego para sus fortalezas, muerte para sus defensores, pasemos por la tierra como huracanes y potros sin doma! ¡Camaradas marañones, hermanos míos desde hoy, yo me proclamo vuestro Caudillo fuerte, la Ira de Dios y el Príncipe de la Libertad sobre las Indias! (Torrente Ballester 1982, 301-303)

Ora grido forte l'eccellenza della mia azione, se qualcuno avesse dei dubbi. Uomini liberi siete, e nessuno è assoggettato da parola o giuramento. Io rispetto la vostra libertà, non ve ne voglio privare. C'è chi rinuncia di partecipare alla vendetta e non prova ira contro l'ingiustizia? Che costui si allontani dai miei e vada libero fin dove possa lasciarsi. Rispetterò il suo corpo, ma che non reclami nulla dal nostro onore. A me, invece, gli iracundi! A me gli arrabbiati! Chi le ingiustizie resero vittima in lacrime, gli umiliati e gli offesi, i perseguitati e i maltrattati, questi chiamo! Tutti quelli che in America hanno da muovere offese verso il Re e i suoi Viceré e capitani, si schierino dietro a me in questa truppa stremata e senza speranza! Vengano con noi i soldati del Re, e tengano in conto che vengono a combattere contro gli spiriti dei morti! Perché morti siamo, e ormai non abbiamo più nemmeno il nome degli spagnoli. Rinasciamo miracolosamente grazie al nostro coraggio, tormenta smisurata sulla terra e il mare, schiera vendicatrice! Se abbiamo perso un nome, io ve ne darò un altro. Miei soldati, facciamo la nostra patria dal fiume che vide nascere il rigore implacabile e solenne di questa volontà che ci commuove, e sia sin da ora il nostro nome quello di *Marañones*, battezzati dal dolore di questa nostra impresa disperata! Non vogliamo più il Perù con le sue ricchezze, né il fantasma illusorio dell'Eldorado! E nemmeno l'impero delle Indie come regalo per la nostra audacia! Di giustizia abbiamo fame, e la libertà è il nostro destino! Vengano con noi solo gli uomini appassionati offesi dalla vita, perché la morte ci aspetta inesorabile! Vi offro il simbolo del mio stendardo, e che il rosso e il nero del suo colore proteggano la nostra sorte! *Marañones*, alle barche dietro a me! Cerchiamo il mare, cerchiamo le città di chi è ancora fedele al Monarca! Ferro e fuoco per le sue fortezze, morte per i suoi difensori, attraversiamo la terra come uragani e puledri selvaggi! Compagni *marañones*, da oggi miei fratelli, io mi proclamo vostro forte Duce, l'Ira di Dio e il Principe della Libertà sulle Indie!

È chiaro che chi parla è molto più di un soldato ribelle: Aguirre è un eroe romantico che sfida il re per sconfiggere le ingiustizie e le brutture che è costretto a vedere, e tutti, uomini, donne, neri, indios, saranno finalmente liberi sotto il suo stendardo rosso-nero.

Parlavamo però di ambiguità; “[...] l’opera costituisce una de-mitificazione del potere senza basi giuridiche o religiose” (“[...] la obra constituye una desmitificación del poder sin bases jurídicas ni religiosas”, Floeck 2013, 163), afferma Floeck, e se Karl Vossler definì il *Lope de Aguirre* – il Lope de Aguirre del 1941, questo Lope de Aguirre – “la metafisica del rosso spagnolo” (“la metafísica del rojo español”, Torrente 1991, 18), Floeck risponde che in realtà Lope era qualcosa di più di una semplice caricatura del rosso spagnolo: “Mentre all’inizio della sua biografia del basco aveva scritto che voleva scrivere la vita dello ‘spagnolo più rosso e tormentato [di tutti gli spagnoli?]’, nel suo dramma sostituì l’aggettivo ‘rosso’ con quello di ‘ambizioso’” (“Mientras que al inicio de su biografía del vasco había escrito que quería escribir la vida ‘del más rojo y atormentado de todos los españoles’ [Torrente 1991, 121], en su drama sustituyó el adjetivo ‘rojo’ por ‘ambicioso’” (Floeck 2013, 167).

Evidentemente i dubbi che alcuni anni dopo allontanarono lo scrittore galiziano dal regime di Franco vennero percepiti fin dagli anni Quaranta anche dagli impresari dei circuiti teatrali ufficiali. Pur rimanendo nell’ambiguità rispetto all’intenzione della chiave interpretativa con cui Torrente Ballester scrisse il suo *Lope de Aguirre*, in epoca franchista nessun teatro iberico ebbe il coraggio di mettere l’opera in scena. Si possono avanzare più ipotesi: forse una responsabilità di tutto ciò la ebbe la censura, probabilmente allarmata dalla forza rivoluzionaria e iconoclasta del personaggio Aguirre, o forse la ebbe invece l’autocensura, che sovente i capicomici si imponevano al momento di organizzare la stagione teatrale. La causa della sua mancata rappresentazione ricadrebbe quindi sul personaggio Aguirre e sull’aura negativa che questi avrebbe assunto salendo su un palcoscenico teatrale.

Torrente Ballester, però, non aveva voluto dipingere un eroe, anzi, aveva fatto di tutto per svestire Aguirre degli abiti da eroe che col tempo aveva assunto. Si potrebbe quindi avanzare un’ipotesi diversa per la mancata rappresentazione del suo dramma: Torrente Ballester forse aveva scritto la sua opera in modo strumentale non per celebrare le presunte virtù di un uomo che si era ribellato al re disconoscendone l’autorità, che aveva dedicato la sua vita all’azione militare, alle strategie politiche, al comando, al potere, ma bensì per smitizzarlo. Questo in anni in cui la Spagna e il regime franchista celebravano in pompa magna l’epopea dell’esercito nazionalista e del proprio Caudillo, che grazie all’azione militare e alle strategie politiche, ma anche a una sollevazione (*alzamiento*) contro una Repubblica legittima, si era imposto come vincitore della guerra civile imponendo un lungo e feroce regime dittatoriale, cosa che non dovette passare inosservata agli attenti occhi della censura. Difende questa ipotesi Jesús G. Maestro:

El honor, el heroísmo, la autenticidad de las palabras humanas, la fidelidad en las relaciones comunitarias y corporativas, etc., formuladas en nombre de la convivencia social y de la redención del espíritu, son irónicamente desmascaradas dejando al descubierto un cinismo diabólico y una demagogia perversa por parte de los personajes que fingen encarnar tan altos ideales. [...] No es una mera burla o parodia del soldado fanfarrón, sino una crítica mucho más severa, que comprende desde los fundamentos de un orden moral y religioso hasta la desmitificación de cualesquiera honores o virtudes milicianas. (Maestro 2001, 181)

L'onore, l'eroismo, l'autenticità delle parole umane, la fiducia nelle relazioni comunitarie e corporative, ecc., formulate in nome della convivenza sociale e della redenzione dello spirito, sono ironicamente smascherate lasciando allo scoperto un cinismo diabolico e una demagogia perversa da parte dei personaggi che fingono di incarnare ideali tanto alti. [...] Non è una mera burla o parodia del soldato fanfarone, ma una critica molto più severa, che comprende dalle fondamenta di un ordine morale e religioso fino alla smitizzazione di qualsiasi onore o virtù miliziana.

La finzione dell'Aguirre di Torrente Ballester sarebbe diventata quindi una metafora della contemporaneità, e la sua opera una denuncia sottile, giocata sull'ambiguità dell'interpretazione.

5. 1985, *Ignacio Amestoy Egiguren*, *Doña Elvira*, *imagínate Euskadi*

In Spagna, delle sette opere teatrali dedicate a Lope de Aguirre scritte a partire dall'inizio del XX secolo, ben quattro appartengono a scrittori baschi o, come Alfonso Sastre⁹, legati in qualche modo e con affinità di diverso tipo con i Paesi Baschi. In questa sede si approfondirà solo una di esse, *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, scritta nel 1985 e rappresentata per la prima volta al Festival Internacional de Teatro di Sitges il 3 maggio 1986 dalla compagnia Geroa di Bizkaia e con la regia di Antonio Malonda¹⁰, per essere la prima opera dedicata ad Aguirre del periodo repubblicano.

Ignacio Amestoy Egiguren, autore dell'opera, nasce a Bilbao nel 1947, ma artisticamente appartiene alla generazione della Transizione¹¹; la sua regione natia e l'epoca di formazione artistica sono tra le tematiche ricorrenti della sua

⁹ Alfonso Sastre e la moglie Eva Forest a partire dagli anni settanta hanno legato la propria attività politica all'indipendentismo basco e alla sinistra abertzale. Nel 1977 si trasferirono a Fuenterrabía.

¹⁰ *Doña Elvira, imagínate Euskadi* viene pubblicata inizialmente nel 1986 nel numero 216 della rivista *Primer Acto* insieme a numerosi articoli di critica. È stata ripubblicata recentemente insieme a *La última cena* (Amestoy Egiguren 2012), edizione che sarà la fonte delle nostre citazioni.

¹¹ La sua produzione teatrale inizia nel 1979 con *Mañana, aquí, a la misma hora* (Domani, qui, alla stessa ora).

opera, che abbracciando anche il decennio degli anni Ottanta, deve pertanto fare i conti con un'epoca estremamente problematica per il consolidamento della lotta armata indipendentista nella regione basca.

L'azione di *Doña Elvira, imáinate Euskadi* si svolge a Barquisimeto, in Venezuela, in una chiesa in rovina, il 27 ottobre 1561. Vengono messi in scena gli ultimi novanta minuti della vita di Lope de Aguirre e della figlia, Doña Elvira. Aguirre ha concluso l'odissea amazzonica, è già stato nell'Isola Margarita e vuole arrivare in Perù, per rivendicarne il regno. Di fronte a una continua defezione delle truppe che tradiscono il folle volo di Aguirre passando dalla parte dell'esercito realista, questi, davanti alla disfatta estrema, uccide la figlia e va incontro alla morte.

In realtà, nonostante il tema dell'opera possa apparire un ennesimo tentativo di approssimazione a una figura decisamente letteraria, come abbiamo visto essere Lope de Aguirre, Amestoy persegue un altro obiettivo. Fin da subito, infatti, appare evidente che il dramma apre una riflessione sul mondo contemporaneo. Iniziamo analizzando i personaggi della folle impresa: Aguirre è sì uno spagnolo, ma è anche un basco di Guipúzcoa, che nella spedizione lungo il rio delle Amazzoni si ribella e uccide Pedro de Ursúa, il navarrese Pedro de Ursúa. Lope de Aguirre è il basco che si ribella prima alla Corona di Spagna, quindi al principe da lui eletto, e infine a Dio. È il basco che vuole l'indipendenza dal regno di Castiglia perché non sopporta il potere dell'impero spagnolo di Filippo II, il nazionalismo centralista della Spagna. Pedro de Ursúa è invece il basco fedele al re. In loro si intravedono, grazie alle loro origini, tutte le differenze politiche che esistono ancora oggi tra la Guipúzcoa e la Navarra. Altri personaggi del dramma hanno nomi eloquenti: Sabin de Ezpeleta e Katalin, una coppia di servitori, e Ion Iturriaga, il giovane soldato e compaesano di Lope de Aguirre di cui è innamorata la figlia Elvira. Lo schema è chiaro: Aguirre è uno spagnolo contro altri spagnoli, ma è al contempo anche un basco contro un altro basco, che subisce il tradimento di altri baschi, tra cui, alla fine, quello dello stesso Iturriaga. L'Aguirre di Amestoy ha un grande merito: porta la guerra civile nella guerra di conquista. "LOPE: [...] I *chapeltones*, i funzionari e gli altri burocrati della Castiglia sapranno di chi è il sudore che ha innaffiato queste terre per settant'anni" ("LOPE: [...] Los chapeltones, funcionarios y demás burócratas de Castilla van a saber de quién es el sudor que ha regado estas tierras durante setenta años", Amestoy Eguiguren 2012, 46). E questa non è solo l'utopia di Lope de Aguirre, ma anche di tutti i suoi uomini, di quelli che si sono schierati dalla sua parte. Chi rimane fedele a Lope sa – e accetta – che liberarsi dal giogo spagnolo comporta spargimento di sangue. Afferma il soldato Martín Pérez: "[...] se un giorno riesci a uscire da questo inferno, arrivare in Perù, scrollarti lo stivale della Spagna e incoronarti re, quel giorno il tuo trono starà galleggiando sul sangue [...]" ("[...] si algún día logras salir de este infierno, llegar al Perú, sacudirte la bota de España y

coronarte rey, ese día tu trono estará flotando sobre la sangre [...]” (ivi, 59). Ma la risposta di Lope è una giustificazione del sangue, sangue foriero di vita; volendo dare una lettura contemporanea al dramma della conquista, è una giustificazione della lotta armata, o ancor più che di una giustificazione, potrebbe trattarsi della volontà di far riflettere il pubblico se sia accettabile la ribellione al tiranno e la “necessità” del ricorso alla violenza con il conseguente spargimento di sangue, tema antichissimo che affonda le radici nella tragedia greca.

A pesar de los traidores, llegaremos al Perú. ¡Llegaremos al Perú! Y que no te preocupen las muertes de esta guerra. La sangre es vida. La sangre es como el agua. Manantiales, decías. Y lluvia y nieve. Que limpia nuestros cuerpos, apesos de tantos siglos de miseria y olvido. Agua que calma nuestras heridas de siervos. Agua que hará fértil nuestro jardín yermo. Es esta agua la que nos mantiene con vida en el desierto. Estamos agonizando, sí. Pero el agua es anuncio de nueva vida. Yo no sé cómo llegaremos a las montañas verdes desde las que se ve el mar bravo. Tampoco sé cuándo, ni por dónde. Y por eso piensan que me he perdido. Pero yo siempre sé dónde está mi patria. Mi patria está aquí. (*Se señala la cabeza*). (Ivi, 62)

Arriveremo in Perù, nonostante i traditori. Arriveremo in Perù! E non preoccuparti per i morti di questa guerra. Il sangue è vita. Il sangue è come l'acqua. Sorgenti, dicevi. E pioggia e neve. Che pulisce i nostri corpi, fetidi dopo tanti secoli di miseria e oblio. Acqua che calma le nostre ferite di servi. Acqua che renderà fertile il nostro giardino secco. È quest'acqua a mantenerci in vita nel deserto. Stiamo agonizzando, sì. Ma l'acqua è l'annuncio di nuova vita. Io non so come arriveremo nelle montagne verdi da cui si vede il mare impetuoso. Non so nemmeno quando, e da dove. Per questo pensano che mi sono perso. Ma io so sempre dove è la mia patria. La mia patria è qui. (*Si indica la testa*).

Il ritorno alla propria patria evoca immagini di sangue, di morte, che è necessaria, come l'acqua. Anche Doña Elvira parla del Perù, terra agognata da tutti – realisti e ribelli – e della violenza a cui tutti ricorrono per averla: “la tua terra, padre, non può essere questa agonia” (“tu tierra, padre, no puede ser esta agonía”, ivi, 61). Ha appena visto uccidere un soldato accusato di tradimento e sta per essere uccisa dal padre. Elvira e Aguirre sono le due facce di una stessa medaglia che non riesce a trovare una sintesi, quel Perù agognato¹², che diventa poco a poco un luogo utopico, per cui tutti

¹² Spiega l'autore: “Da una parte, l'utopia del vivere, ora e qui, la casa delle bambole, la casa del padre-papà buono, quella Euskadi che si impara nell'*ikastola*. Dall'altro, il realismo tenace dell'impossibile che non è mai esistito, l'utopia del domani di una Euskadi senza pupazzi, nella casa del padre, nella felicità assoluta della terra promessa, nell'altro Dorato del Perù libero dalle catene della Spagna” (“Por un lado, la utopía del vivir, ahora y aquí, la casa de muñecas, la casa del padre-papá bueno, esa Euskadi que se aprende en la ikastola. Por otro, el realismo terco del imposible que nunca existió, la utopía del mañana de una Euskadi sin muñecos, en

combattono, ma che si confonde, si accavalla, confluisce, nel corso dell'opera, nella patria, "la terra del padre" ("tierra del padre"), che è Euskadi¹³. Nel monologo finale di Aguirre l'identificazione tra il Perù e l'Euskadi è completa. Aguirre, che ha appena ucciso la figlia, pronuncia questo epitaffio:

LOPE: Un día te vas de la casa del padre y nunca sabes cuándo vas a volver. Y comienza el éxodo en busca de Dorados, saliéndonos del mundo, convirtiéndose a los dioses en reyes y a los reyes en dioses. Siervos en vez de hijos, en la casa del padre, siervos también en los exilios [...]. Profugos siempre, hasta la vuelta a la tierra prometida. A la casa del padre. Para expulsar al ladrón de nuestro huerto. Aunque el ladrón nos mate en nuestra tierra... [...] Nuestro pueblo siempre ha sabido que las cosas no eran como tenían que ser. Pero el ladrón estaba en nuestro huerto, en nuestra casa, en nuestra mesa, en nuestra cama; en la cama de los padres de nuestros padres. ¿Qué podíamos hacer, pequeña? No podemos dejar de ser lo que somos. No podemos dejar que el ladrón nos robe nuestro callado honor, nuestro silencioso derecho a simplemente ser. Aunque el ladrón nos mate en nuestro huerto... (Ivi, 74-75)

LOPE: Un giorno te ne vai dalla casa del padre e non sai più quando tornerai. E inizia l'esodo in cerca dell'Eldorado, uscendo dal mondo, trasformando gli dei in re e i re in dei. Servi al posto dei figli, nella casa del padre, servi anche negli esili [...]. Profughi sempre, fino al ritorno nella terra promessa. Nella casa del padre. Per mandare via il ladro dal nostro giardino. Anche se il ladro ci uccide nella nostra terra... [...] Il nostro popolo ha sempre saputo che le cose non erano come dovevano essere. Ma il ladro era nel nostro giardino, in casa nostra, al nostro tavolo. Nel nostro letto; nel letto dei genitori dei nostri genitori. Cosa potevamo fare, piccola? Non possiamo smettere di essere quello che siamo. Non possiamo lasciare che il ladro ci rubi il nostro silenzioso onore, il nostro silenzioso diritto a semplicemente essere. Anche se il ladro ci uccide nel nostro giardino...

Nell'avventura *marañona* si realizza la proiezione della questione basca e dei Paesi Baschi, terra in cui baschi uccidono baschi, come il basco Lope de Aguirre uccide il basco Pedro de Ursúa e la figlia Elvira, anche lei basca. L'opera può essere letta facilmente come una grande metafora del tema basco, della tragedia dell'Euskadi e del clima di violenza e forte tensione che ha contraddistinto i Paesi Baschi negli anni Ottanta¹⁴. Che *Doña Elvira, imagínate Euskadi* non voglia commemorare semplicemente un personaggio storico della Conquista lo capiamo d'altronde in maniera piuttosto esplicita sin dalla prima pagina, in cui si legge la dedica che Amestoy rivolge a un

la casa del padre, en la felicidad absoluta de la tierra prometida, en el otro Dorado del Perú libre de las cadenas de España", Amestoy Egiguren 1986, 70).

¹³ Neologismo coniato da Sabino Arana nel 1896.

¹⁴ Sostanzialmente quasi tutte le opere di Amestoy nascono da questo retroterra, anche se il tema basco si amplifica nel 1985 con *Doña Elvira, imagínate Euskadi*.

altro basco, Txabi Etxebarrieta, noto dirigente dell'ETA morto nel 1968 a 24 anni, che vanta il primato di essere l'autore del primo omicidio compiuto dall'ETA e il primo militante dell'ETA ucciso in uno scontro armato con la Guardia Civile, diventato dopo la morte un simbolo della sinistra *abertzale* (nazionalista basca). Anche la scenografia appoggiava l'accavallamento dei due piani temporali, quello cinquecentesco e il drammatico decennio degli anni Ottanta nei Paesi Baschi. Sostenne infatti Amestoy Egiguren che:

La obra, definitivamente, se desarrollaba en una iglesia, en los últimos noventa minutos de la vida de Lope y de su hija Doña Elvira; en Barquisimeto, pero en una iglesia como la de cualquier pueblo del Duranguesado; con las fuerzas de Felipe II en el exterior, armadas con metralletas, con Aguirre irrumpiendo en el templo bajo el calor del trópico, pero en automóvil; con espadas que se tornaban automáticas; con la Euskadi de Sabino Arana en la palabra castellana del XVI; con el siglo XX de los Loyolas nicaragüenses en la Euskadi venezolana de Barquisimeto. (Urrutia 2012, 11-12)

L'opera, in definitiva, aveva luogo in una chiesa, negli ultimi novanta minuti di vita di Lope e di sua figlia Doña Elvira; a Barquisimeto, ma in una chiesa che avrebbe potuto essere di un qualsiasi paese del Duranguesado; con fuori le forze di Filippo II, armate di mitragliatrici, con Aguirre che irrompe nel tempio nel calore del tropico, ma in auto; con spade che diventavano automatiche; con l'Euskadi di Sabino Arana nella parola castigliana del XVI; con il XX secolo dei Loyola nicaraguensi nell'Euskadi venezuelana di Barquisimeto.

La critica quasi unanimemente ha portato avanti la lettura dell'opera di Amestoy in chiave politica. Gonzalo Pérez de Olaguer ha affermato che era in suo parere "la prima tragedia scritta (elaborata/concepita) in Euskadi che parla dell'Euskadi" ("la primera tragedia escrita (elaborada/concebida) en Euskadi que habla sobre Euskadi", 1986, 60). In Aguirre si troverebbero dunque due prototipi baschi: il basco che rimpiange sempre la casa del padre, l'Euskadi, per l'appunto, e il basco che si impone con la violenza per raggiungere i suoi obiettivi. Ma quella che mette in scena è anche la storia di una sconfitta: Aguirre, morente, ucciso dalle truppe reali, segna allo stesso tempo il trionfo del centralismo statale, la fine dell'utopia indipendentista.

All'indomani della prima, la polemica non tardò a scoppiare. *L'Egin* – quotidiano dell'estrema sinistra basca – arrivò ad affermare che non solo Amestoy con la sua opera aveva squalificato la lotta armata, ma che avrebbe potuto essere assunta dalla polizia spagnola come strumento nel suo piano antiterroristico (Petite 1986, 63), concetto sicuramente provocatorio, che d'altronde, in un certo qual modo, fu contraddetto dallo stesso Amestoy, che affermò: "[...] in *Doña Elvira, imagine Euskadi* non si parlava del pazzo Aguirre, si stava parlando di Txabi Etxebarrieta e dell'ETA, delle tre Euskadi di Arana, della possibilità impossibile di essere quello che è. L'opera era dedicata a Txabi

Etxebarrieta, e continua a esserlo” (“[...] en *Doña Elvira, imagínate Euskadi* no se hablaba del loco Aguirre, se estaba hablando del Txabi Etxebarrieta y de ETA, de lastres Euskadis de Arana, de la posibilidad imposible de ser lo que es. La obra estaba dedicada a Txabi Etxebarrieta, y lo sigue estando”, Amestoy Egiguren 2012, 12), instaurando poco dopo nientemeno che una similitudine tra il suo Lope de Aguirre e i suoi ribelli e un comando etarra, tutti uniti contro la Corona di Spagna, anche se in epoche diverse. Un Lope violento quindi, ma anche un Lope utopico, diviso in due tra l'idealismo assoluto che muove le sue azioni disperate e il sangue che inevitabilmente deve scorrere per raggiungere lo scopo prefisso, da una parte e dall'altra. Cosa che effettivamente avvenne, in America e in Euskadi.

6. Conclusioni

“Avvicinarsi a Lope de Aguirre vuol dire conoscere la parte più oscura del nostro essere spagnoli: il risentimento che forgiò l'anarchico, l'amarezza che diede forma a ogni spirito di secessione” (“Acercarse a Lope de Aguirre es conocer la parte más sombría de nuestra españolidad: el resentimiento que forjó al anarquista, la amargura que fraguó todo espíritu de secesión”)¹⁵, afferma un anonimo internauta di un blog dedicato al mito di Lope de Aguirre. Dall'analisi delle due opere studiate possiamo concludere che il conquistatore basco è stato capace di oltrepassare molti confini: quello spaziale, che lo ha visto andare dai Paesi Baschi alle terre americane, e tornare indietro per calcare i palcoscenici spagnoli; quello temporale, perché dal Cinquecento continua a essere ancora oggi una figura di estrema attualità, e infine quello ontologico, perché da personaggio storico Lope de Aguirre si è trasformato in mito letterario, capace di interpretare la parte più oscura dell'animo spagnolo, senza spazio, senza tempo, senza frontiere.

Riferimenti bibliografici

- Acosta Montoro José (1967), *Peregrino de la ira. Narración dramática sobre la aventura de Lope de Aguirre*, San Sebastián, Auñamendi.
- Amestoy Eguiguren J.I. (1986), “Doña Elvira, imagínate Euskadi”, *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 216, 169-174.
- (1986), “¡Imagínate Lope de Aguirre!”, *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 216, 65-71.
- (1993), *Yo fui actor cuando Franco; Mañana, aquí, a la misma hora*, Madrid, Fundamentos.

¹⁵ <<http://librodehorasyhoradelibros.blogspot.it/2010/04/lope-de-aguirre-el-peregrino.html>> (il link era attivo fino al giugno del 2016: attualmente non è più funzionante).

- (2012 [1986]), *Doña Elvira, imagínate Euskadi. La última cena*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Amézaga Urlézága Elías (1953), *Yo demonio. Andanzas y naveganzas de Lope de Aguirre, fuerte caudillo de los invencibles Marañones. Tetralogía y crónicas*, San Sebastián, Ediciones Vascas.
- Baroja Pío (1911), *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, V. Prieto y Compañía.
- Bricéño Picón Adolfo (1873), *El tirano Aguirre. Drama nacional*, Mérida, Imp. de Juan de Dios Picón Grillet.
- Britto García Luis (1976), *El tirano Aguirre o La Conquista de El Dorado*, Caracas, Cuadernos de difusión, Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.
- Buenaventura Enrique (1968), *Tirano Banderas*, Bogotá, Colección del Teatro-Estudio, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Crovetto Pier Luigi (1998), “Aguirre: tirano libertador, in Ideología y ficción en el siglo XX. Homenaje a don Pedro Grases”, in Rafael di Prisco, Antonio Scocozza (a cargo de), *Ideología y ficción en el siglo 20. : 2. Congreso internacional Literatura y política en America latina* (Caracas, 19-22 junio de 1996), Caracas, Casa de Bello, 225-241.
- De Aguirre Lope (1561), “Carta de Lope de Aguirre al rey Felipe Segundo”, <<http://www.elortiba.org/pdf/lopedeaquirre.pdf>> (06/2016).
- (1981), *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, a cargo de Mampel González, Escandell Tur, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- De Arteché Aramburu José (1951), *Lope de Aguirre, traidor. La tragedia del fuerte caudillo de los invencibles marañones*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País.
- De las Casas Bartolomé (1552), *Brevisima relacion de la destruccion de las Indias*, Séville, imprenta de Sebastián Trugillo. Trad. it. di Cesare Acutis (1987), *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Milano, Mondadori.
- Di Mauro Daniel (2008), *La colección del peregrino. Tragedia sórdida en ocho partes*, Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Compañía Nacional de Teatro.
- Floeck Wilfried (2013), “La desmitificación del poder en una crónica dramática de la historia americana: *Lope de Aguirre* de Gonzalo Torrente Ballester” (La demitizzazione del potere in una cronaca drammatica della storia americana: *Lope de Aguirre* di Gonzalo Torrente Ballester), in Carmen Rivero Iglesias (ed.), *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito* (Il realismo in Gonzalo Torrente Ballester: potere religione e mito), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 157-170.
- Galster Ingrid (2011), *Aguirre o la posteridad arbitraria*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario y Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Guadalupe Soria Tomás (2013), “*Doña Elvira, imagínate Euskadi. La última cena* de Ignacio Amestoy Eguiguren”, *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 1, 169-173 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5352810>> (06/2016).
- Hernández Cava Felipe (1989-1998), *Lope de Aguirre* (trilogía de cómic formada por *La Aventura*, *La conjura* y *La expiación*), Vitoria-Onil, Ikusager-De Ponent.
- Joffré Sara (1992), “La Hija de Lope” (La figlia di Lope), in Sara Joffré, *Obras para la escena* (Opere per la scena), Lima, Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Maestro J.G. (2001), "Hacia una poética del teatro de G. Torrente Ballester: de la experimentación a la desmitificación" in Carmen Becerra Suárez, José Paulino Ayuso (coords), *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Universidad Complutense, Editorial Complutense, 163-188.
- (2008), "La idea de libertad en *Lope de Aguirre* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura" (L'idea di libertà in *Lope de Aguirre* dal materialismo filosofico come teoria della letteratura), in Carmen Becerra, Émilie Guyard (eds), *Los juegos de la identidad moviediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester* (I giochi dell'identità in movimento nell'opera di Gonzalo Torrente Ballester), vol. IV, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 15-36, <<http://critica-de-la-razon-literaria.blogspot.it/2016/01/ii-229-la-idea-de-la-libertad-en-lope.html>> (06/2016).
- Mainer Baqué J.C. (1971), *Falange y literatura* (Falange e letteratura), Barcelona, Labor.
- Mampel González Elena, Escandell Tur Neus (1981), *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, Barcelona, Editorial 7 ½, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Marcus Raymond (1970), "El mito literario de Lope de Aguirre en España e Hispanoamérica", in *Actas de Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanoamérica*, México, El Colegio de México, 581-592.
- Martinengo Alessandro (1985), "Lope de Aguirre fra letteratura e folklore", *Anales de Literatura Española* 4, 257-269, <cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--8/html/p0000012> (11/2016).
- Morino Angelo (1981), "Francisco Vázquez contro Lope de Aguirre", in Francisco Vázquez, *La veridica istoria di Lope de Aguirre*, Palermo, Sellerio.
- Pérez de Olaguer Gonzalo (1986), "La tragedia de Euskadi", *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 216, 60-62.
- Petite Felipe (1986), "Vitoria. Después de la polémica, silencio", *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 1986, 63-64.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid <<http://dle.rae.es/?id=8aL8pIU|8aM7iQc|8aMZj2f>> (11/2016).
- Rodríguez Puértolas Julio (2008), *Historia de la literatura fascista española II*, Madrid, Ediciones Akal.
- Salazar Sor Elena (2003), "Lope de Aguirre: de la crónica a la dramaturgía", *Voz y Escritura*, 13, 117-123, <www.yumpu.com/es/document/view/14540315/lope-de-la-cronica-a-la-dramaturgiavoz-y-escritura-> (11/2016).
- Sanchis Sinisterra José (1992), *Lope de Aguirre, traidor*, in *Trilogía americana*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- Sastre Alfonso (2010), *Lope de Aguirre que estás en los infiernos*, Hondarribia, Hiru.
- Sender Garcés R.J. (1964), *Aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, New York, Las Americas Publishing Co.
- Torrente Ballester Gonzalo (1937), "Razón de ser de la dramática futura", *Jerarquía* 2, 1-22.
- (1940), "Lope de Aguirre, el Peregrino. Biografía", *Vértice (Suplemento literario)*, agosto.
- (1941), *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, Madrid, Ediciones Escorial.

- (1982), *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, in Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro*, vol. I, Barcelona, Destino, 213-347.
 - (1982), *Teatro*, Barcelona, Destino.
 - (1991), “Lope de Aguirre, el peregrino”, in Gonzalo Torrente Ballester, *Ifigenia y otros cuentos*, Madrid, Destino, 119-153.
- Torres Peña C.A. (1891), *Lope de Aguirre. Poema dramático en tres actos*, Bogotá, Imprenta Echeverría.
- Urrutia Jorge (2012), “El héroe a los pies de la montaña, reflexiones sobre dos obras de Ignacio Amestoy”, in Amestoy Egiguren Ignacio, *Doña Elvira, imagínate Euskadi. La última cena*, Madrid, Editorial Fundamentos, 7-28.

La poesia di Lêdo Ivo e il viaggio come dimensione dell'esistenza

Vera Lúcia de Oliveira

Università degli Studi di Perugia (<vera.deoliveira@unipg.it>)

Abstract

I propose here to analyse a peculiar tendency of Ledo Ivo's poetics, namely his propensity to travel and a continuous and fruitful dialogue with his time and the greatest writers of world literature. In particular, special attention is devoted to the book *Mormaco/Calima*, published in 2011, shortly before his death in 2012. In this book, the lyrical I goes on a sort of pilgrimage to the places and works that influenced him most. The exegesis is of a comparative nature since Ledo Ivo's typical poetry promotes an intense dialogue not only with the authors of Brazilian and Portuguese literature but also with those of other European literatures as a whole.

Keywords: Brazilian literature, Brazilian poetry, contemporary literature of Portuguese language, Lêdo Ivo, literature and travel

Una poesia parla della morte
e dell'inferno di questa vita.
Sempre dovrà sanguinare
la nostra eterna ferita.¹

Lêdo Ivo è uno dei più grandi poeti brasiliani, nato nel 1924, a Maceió, e vissuto a lungo a Rio de Janeiro, dove lavorava anche come giornalista. Nel 1944 ha pubblicato il primo libro, ai quali seguirono molti altri di vari generi: poesia, racconti, romanzi, saggi, memorie, libri per bambini. Le sue opere sono tradotte e pubblicate in molti paesi.

Per Lêdo Ivo si registra lo strano fenomeno di un autore più amato e studiato all'estero che in patria, almeno negli ultimi decenni². È forse ciò si

¹ "Um poema fala da morte / e do inferno desta vida. / Sempre haverá de sangrar a nossa eterna ferida" (Ivo 2011 a, 186). Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

² La morte di Lêdo Ivo pare aver risvegliato l'interesse della critica brasiliana verso l'opera di questo autore. A gennaio del 2013 l'Academia Brasileira de Letras ha organizzato una giornata

deve al fatto che, nonostante sempre presente e partecipe alle vicende del proprio paese (è stato membro dell'Accademia Brasiliana di Lettere dal 1986 e indicato varie volte al Nobel), l'autore amava visceralmente i viaggi e a essi non ha mai rinunciato neppure con il sopraggiungere dell'età avanzata. È in un viaggio, in effetti, che muore, all'età di 88 anni, mentre si trovava a Siviglia, in Spagna, nel dicembre del 2012, dove si era recato per delle conferenze e presentazioni di libri. Il viaggio ha in lui diverse connotazioni e dimensioni; oltre il semplice spostarsi nello spazio, esso è un immergersi appassionato nella storia e nei luoghi che hanno visto passare un'umanità ora chiassosa ora dimessa e dolente, alla quale si sente legato come se il tempo non esistesse e tutti fossero a lui contemporanei.

Considerando la vasta produzione dell'autore, è necessario delimitare l'ambito di questo lavoro agli ultimi libri pubblicati in vita (sebbene non siano gli ultimi che ha scritto³): *O vento do mar* (Il vento del mare), del 2011, commossa e commovente autobiografia lirica, ma soprattutto *Mormaço/ Calima* (Afa), sul quale ci soffermeremo più attentamente, corposa raccolta poetica uscita nel 2011 in Spagna prima ancora che in Brasile, in edizione bilingue curata da Martín López-Vega⁴. In entrambi, come presentando la morte, il poeta incontra idealmente gli autori con cui ha avuto più affinità esistenziale e poetica. Nel primo egli si sofferma su alcuni grandi nomi della letteratura brasiliana, come Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Cornélio Penna, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, José Lins do Rego e, soprattutto, Manuel Bandeira⁵. Nel secondo, su cui è centrato il nostro articolo, Lêdo attraversa i confini nazionali alla ricerca dei grandi di ogni tempo con i quali ha dialogato. La nostra esegesi sarà di tipo comparatistico poiché è proprio della poesia di Ivo l'intenso dialogo non solo con gli autori

dedicata a Lêdo Ivo che ha visto la partecipazione di alcuni grandi nomi, come Antonio Carlos Secchin, Luiza Nóbrega, Antonio Cícero e Martín López-Vega. Nel 2015, a conclusione della prima fase del Progetto di Ricerca "Aurora", coordinato dalla collega Luiza Nóbrega e da me, che ha come obiettivo un bilancio degli studi su Lêdo Ivo compiuti in Brasile e all'estero, si è realizzato a Natal, all'Universidade Federal do Rio Grande do Norte, il "Congresso Internacional Poesia sem fronteiras (Pauta e Cena com Lêdo Ivo)" e contemporaneamente il "I Encontro Internacional do Grupo Aurora", che ha riunito critici, poeti e traduttori di vari paesi. Sono stati tre giorni intensi e gli interventi saranno ora pubblicati in volume. Anche in Italia c'è stato un riaccendersi di interesse verso questo autore ed è stato pubblicato nel 2014 il libro *Ritmo cosmico*, a cura di Michela Graziani, con postfazione di Piero Ceccucci e, in appendice, la raccolta *Aurora*, tradotta da Giulia Lanciani.

³Lêdo Ivo ha lasciato due libri inediti, pubblicati dopo la sua morte: *Aurora*, trad. spagnola di Martín López-Vega, 2013 (l'edizione brasiliana, illustrata da Gonçalo Ivo, è del 2016, Rio de Janeiro, Contra Capa), e *Relâmpago*, trad. spagnola di Martín López-Vega 2015.

⁴*Mormaço* esce in Brasile nel 2013.

⁵Sul rapporto di Lêdo Ivo con gli autori brasiliani, mi soffermo nel saggio inedito "O dia inacabado" (Il giorno incompiuto), che sarà pubblicato in volume quest'anno.

della letteratura brasiliana e portoghese ma anche con le letterature europee nel loro insieme.

Lêdo Ivo è un intellettuale straordinariamente colto e raffinato che alla passione per i viaggi ha unito sempre la forte consapevolezza delle sue radici *alagoanas*, un sentimento di appartenenza a una patria dove terra e acqua si mescolano fra mangrovie che si radicano su terreni limacciosi:

[...] Foi aqui que nasci, onde a luz do farol
cega a noite dos homens e desbota as

corujas.

A ventania lambe as dragas podres,
entra pelas persianas das casas sufocadas
e escalavra as dunas mortuárias
onde os beijos dos mortos bebem o mar. [...]

Este é o meu lugar, entranhado em meu
sangue

como a lama no fundo da noite lacustre.

E por mais que me afaste, estarei sempre aqui
e serei este vento e a luz do farol,
e minha morte vive na cioba encurralada.

(Ivo 2001, 42)

[...] È qui che sono nato, dove la luce del faro
acceca la notte degli uomini e offusca le

civette.

Il vento forte lambisce le draghe imputridite,
entra fra le persiane delle case soffocate
e sgretola le dune mortuarie

da cui le labbra dei morti bevono il mare. [...]

È questo il mio posto, penetrato nel mio
sangue

come il fango in fondo alla notte lacustre.

E per quanto mi allontani, sarò sempre qui
e sarò questo vento e la luce del faro,
e la mia morte vive nella *cioba* braccata.

Dalla luce intensa, dall'afa che segna corpi e cose, dal vento costante che sferza case e strade di Maceió, città portuaria, capitale dello stato di Alagoas, deriva una forte coscienza delle contraddizioni, delle disparità economiche e sociali che segnano il Nordest brasiliano. È grazie a questa attenzione e alla capacità di tracciare con precisione anche gli aspetti apparentemente più degradanti e marginali della realtà, che abbiamo, nella sua opera, un'immagine forte e toccante di abbandono e solitudine di tanti esseri emarginati, anziani, malati, poveri, vivi e morti che si rincorrono, che non si danno pace: “[...] a me dolevano e dolgono la miseria e l’ingiustizia, la disperazione e la morte” (“[...] a mim me doíam e me doem a miséria e a injustiça, a desesperança e a morte”, Ivo 2011b, xiii). Con ciò non si deve pensare a una poesia di stampo neo-realista; per Lêdo poesia è invenzione, trasfigurazione e metamorfosi della vita, esplorazione di territori misteriosi dell’anima che svelano anche le parti più oscure. Infatti, per lui “la poesia è un’arte del vedere – del vedere e del saper vedere ciò che, seppure davanti ai nostri occhi, può essere percepito solo attraverso l’uso e l’illuminazione del linguaggio” (“A poesia é uma arte de ver – de ver e saber ver o que, mesmo sob os nossos olhos, só pode ser distinguido pelo uso e iluminação da linguagem”, ivi, xii).

Dinanzi all’oceano, vedendo ogni giorno partire e arrivare navi cariche di merci e uomini, Lêdo Ivo comincia presto ad amare i viaggi. È il viaggio che connota la sua vita e la sua opera, visto non solo come possibilità di allargare la visione del mondo, ma anche come itinerario interiore, condizione

esistenziale dell'essere umano: “[...] siamo esseri di passaggio, come i migranti ammassati sulle panchine delle stazioni degli autobus / o i turisti nelle sale di transito degli aeroporti” (“[...] somos seres de passagem, como os migrantes acotovelados nos bancos das estações rodoviárias / ou os turistas nas conexões dos aeroportos”, Ivo 2011a, 116); “Parto su una nave bianca e attraverso i mari. / [...] Questo andare e venire è tutta la mia vita” (“Parto num barco branco e cruzo os mares. / [...] Esse ir e vir é toda a minha vida”, ivi, 234). È così che il viaggio diventa uno dei *leitmotiv* della sua opera e le isotopie ricorrenti sono: nave, remo, ancore, porto, ponte, mare, faro, vento, partenza, passaggio, naufragio (che è fallimento del viaggio), aeroporti, uccelli migratori.

Per l'autore, porti, stazioni e aeroporti, per quanto anonimi, non sono i non-luoghi antropologici di Marc Augé, bensì luoghi per eccellenza dell'umanità, la quale da sempre e per diversi motivi e necessità migra ed erra in continuazione⁶. Per il poeta, il non-luogo è la morte, è il nulla, è il tempo che cancella ogni impronta: “fu in quel non-luogo che la morte lo portò” (“para esse não-lugar foi que a morte o levou”, ivi, 164).

Se il viaggio è fondamentale nella sua poetica, come si è detto, in *Mormaço*, accanto ai significati già noti, esso acquisisce una dimensione in più, quella della re-visitazione del passato e del re-incontro con alcune delle figure fondamentali della sua biografia poetica.

In “Rumo ao farol” (In direzione del faro), testo di apertura di *O vento do mar*, nel raccontare come in lui nasce l'amore per la poesia, Lêdo Ivo parla dello shock causato dalla lettura di *Les effarés* (1888 [1870]; *Gli attoniti*, 1975), di Arthur Rimbaud, quando aveva solo quindici anni: “Questa poesia è stata per me un'epifania, una sbalorditiva scoperta di me stesso, di ciò che dentro di me era in attesa di espressione e possibile comunicazione – in attesa di linguaggio” (“Esse poema foi para mim uma epifania, uma estonteante descoberta de mim mesmo, daquilo que jazia dentro de mim à espera da expressão e possível comunicação – à espera da linguagem”, Ivo 2011b, XI).

Rimbaud è il primo di una serie di grandi poeti che diventeranno fondamentali nel suo percorso formativo: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rilke, T.S. Eliot, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Camões, Quevedo, Gôngora, Antonio Machado, Victor Hugo, Yeats, Dante, Ungaretti, Valéry, Apollinaire, Blase Cendrars, Pound, Rubén Darío.

⁶Per l'antropologo Marc Augé (ed. fr. 2003; ed. it. 2008 [2004]), la modernità ha prodotto quello che egli definisce il non-luogo, spazi omologati e affollati da persone in transito. Esempi di non-luogo sono gli aeroporti, le stazioni di treni, autobus e metropolitane, i supermercati, i centri commerciali, le catene dei grandi ristoranti e alberghi. Il non-luogo è il regno dell'effimero e del passeggero, dove non si stabiliscono relazioni sociali e l'identità individuale non si pone in relazione con l'autorità. È quindi evidente che Lêdo Ivo attribuisce invece un diverso significato al termine.

In *Mormaço* questi poeti ritornano, come se Ivo avesse bisogno di convocarli e di salutarli, uno a uno, nel momento in cui fa il bilancio della sua vita. Già il titolo, *Mormaço* (“calima” in spagnolo, “afa” in italiano), denuncia uno stato di disagio fisico e interiore dove l’io, in un’atmosfera pesante e apparentemente immobile, attende che alla fine del giorno arrivi la notte e che porti con sé l’aria fresca dell’oceano. Per Lêdo Ivo, tuttavia, la notte in arrivo – egli ne è consapevole –, porterà la sua morte: “Cerca di ascoltare / nell’oscura notte / i passi della morte” (“Procure escutar / na noite obscura / os passos da morte”, Ivo 2011a, 192). Questo spiega l’angosciata attesa che segna ogni pagina della raccolta e il dialogo sordo e diffuso con quella che egli definisce la “visitante” (ivi, 230).

È naturale, per un uomo di 87 anni, che il tema della morte sia ricorrente e in *Mormaço* *Calima* esso è quasi ossessivo. Basti scorrere i titoli delle poesie per averne conferma: “O silêncio esperado” (Il silenzio atteso), “A ronda da morte” (La ronda della morte), “Balada do desespero” (Ballata della disperazione), “O barco branco” (La barca bianca), “Litania do medo” (Litania della paura), “O último sono” (L’ultimo sonno), “A longa noite fria” (La lunga notte fredda), “O fim do passeio” (La fine della passeggiata), “O Naufrágio” (Naufragio), “O fim do dia” (La fine del giorno), “O grande sono” (Il grande sonno), ecc. Il poeta sente il bisogno lucido, di uomo presente a se stesso e pienamente consapevole, di guardare la morte in faccia e di spogiarla dalle metafore, dalle figurazioni simboliche, dalle trasfigurazioni filosofiche e teologiche che hanno cercato di rendere più sopportabile l’idea della cancellazione totale dell’essere. Ed è indicativo che, accanto allo svisceramento spietato, ci sia la necessità assillante di indagare sull’essenza dell’identità, su ciò che siamo, perché lo siamo, come lo siamo, nel momento in cui questa coscienza si sgretola su un corpo fragile:

Quem é este homem
que anda em Paris
usando o meu corpo
usando os meus ternos
e usando a minha alma?
[...] ganho tantos eus
que não caibo em mim. ...
[...]
Sou meu inimigo
e me estendo a mão
na guerra travada
no meu coração.
(Ivo 2011a, 250)

Chi è questo uomo
che gira per Parigi
usando il mio corpo
usando i miei vestiti
e usando la mia anima?
[...] ho tanti io
che non entro in me stesso. ...
[...]
Sono il mio nemico
e mi stendo la mano
nella guerra combattuta
nel mio cuore.

Se in *Réquiem*, raccolta del 2008, il poeta si poneva con un gesto di sfida dinanzi alla morte che gli aveva sottratto la moglie Lêda, ripercorrendo, riscattando e custodendo ogni attimo di vita vissuta, la luce dei lunghi giorni accanto

all'amata, la linfa e la tenerezza dei piccoli gesti condivisi che sopravvivono ai corpi, ora l'atmosfera è cambiata e Lêdo ha a che fare con la sua stessa morte e non lo conforta sapere che lascerà poesie e libri e che i suoi versi rimarranno e prolungheranno la sua esistenza. Dinanzi alla morte incombente, il poeta scopre che non c'è consolazione possibile e la vita stessa pare essere solo un tempo di "anime condannate all'incertezza e all'abbandono" ("almas condenadas à incerteza e ao desamparo", Ivo 2011a, 146). Da qui il dolore e allo stesso tempo il tono sommessamente irato e virile, spesso ironico e talvolta sarcastico, con cui pone le domande esistenziali e si nega ogni conforto. Amaro e nichilista, respinge l'idea di un Dio unico e onnipotente alla pari dei tanti dèi inventati dagli uomini per lenire il dolore. Non solo, deride e smaschera, come si è detto, le orditure simboliche di mitologie e religioni che provano a rendere l'esperienza della vecchiaia e della morte in qualche modo più accettabile.

Nondimeno, evidente è la strategia adottata nei momenti più drammatici dell'opera, in cui irrompe l'ironia e l'autoironia, spezzando ciò che avrebbe potuto dare al libro un tono di litanìa monocorde. Se il tema della morte è declinato in tutte le sue forme e significazioni, allo stesso tempo l'autore stabilisce un distacco a volte quasi stoico. Ci sono addirittura momenti in cui la morte pare una sorta di nirvana, il nulla del non sentire e del non esistere, sempre cercato dall'uomo: "Dove sono stato prima / sarò dopo. / [...] lontano da ciò che è vile / e dall'orrore del mondo" ("Onde estive antes / estarei depois. [...] / longe do que é vil / e do horror do mundo", ivi, 184)]. E ancora: "Sento la nostalgia del nulla" ("Sinto a nostalgia do nada", ivi, 266).

Possiamo definire *Mormaço/Calima* un libro classico, non solo per il tono meditativo e riflessivo, di una attesa e di una angoscia misurata, eppure profondissima, nonché per la forma, o le forme, in cui questo lirismo si condensa – sonetti, *cantigas*, distici, terzetti, settenari, rime, versi regolari – dove l'impetuosità insita alla sua dizione si alterna e cede il posto al pudore con cui tutto è filtrato, all'ironia e all'autoironia con cui il poeta si guarda, da dentro e da fuori, e con cui traccia il percorso della propria esistenza. Ed ecco allora che queste poesie si trasformano, anch'esse, in viaggiatrici e partono, insieme al loro creatore, in cerca dei poeti da lui amati, e dei luoghi da loro frequentati, come se avessero bisogno di salutare i compagni prima di compiere l'ultimo tratto di vita.

Molti sono gli autori qui rivisitati, citati in forma esplicita o indirettamente glossati, parafrasati e parodiati, a cominciare dagli amati Rimbaud (28), Verlaine (70) e Mallarmé (94), passando per gli iberici Bernadim Ribeiro, Sá de Miranda, Luís de Camões (con riferimenti indiretti in molti testi, come "Soneto perdido" [Sonetto perso], 180), António Nobre (si veda "Os sinos de Maceió" [Le campane di Maceió], 38-42), Garcilaso de la Vega (in "Homenagem a Garcilaso de la Vega" [Omaggio a Garcilaso de la Vega], 108), i lirici galego-portoghesi (si veda la parodia delle *cantigas* in "Destino de Apolinário" [Destino di Apolinário], 50). E ancora Byron, Walt Whitman, Paul Claudel,

Tristan Corbière, Jules Laforgue, Paul Valéry, T.S. Eliot, Victor Hugo, Rainier Maria Rilke (in “Identidades” [Identità], 128-131), Fëdor Dostoevskij (in “A neve e o amor” [La neve e l’amore], 138), Murilo Mendes (in “Desaparição de Murilo Mendes” [Scomparsa di Murilo Mendes], 262), Manuel Bandeira (in modo diffuso nel libro). In questo percorso a ritroso, Lêdo Ivo ritorna al vecchio continente, sulle tracce dei poeti amati. Nella poesia “Aparição de Mallarmé” [Apparizione di Mallarmé], in quelle che egli definisce le sue “peregrinazioni”, l’io lirico si trova in *rue de Rome*, a Parigi, fermo davanti alla casa di Stéphane Mallarmé. All’improvviso, vede il grande poeta francese affacciarsi ad una delle finestre, come se avesse intuito che Lêdo era passato per congedarsi da lui:

Certa manhã, quando eu cumpria
mais uma vez a peregrinação, umas das
janelas do seu apartamento, no quarto
andar, se abriu e Mallarmé apareceu
com o seu rosto de fauno, barba grisalha
e o plaid legendário a lhe descer dos
ombros.

Do balcão, ele me olhou demoradamen-
te, come se eu fosse o visitante tardio
mas sempre esperado nas reuniões de
terça-feira, quando a sua voz se eleva-
va no silêncio religioso dos discípulos
como a flor ausente de todos os buquês.
(Ivi, 94)

Una mattina, quando facevo ancora
una volta il pellegrinaggio, una delle
finestre del suo appartamento al quar-
to piano si aprì e comparve Mallarmé
con il suo volto di fauno, barba grigia
e il leggendario plaid che gli scendeva
dalle spalle.

Dal balcone, egli mi guardò a lungo,
come se io fossi il visitatore ritardata-
rio ma sempre atteso alle riunioni del
martedì, quando la sua voce si alzava
nel religioso silenzio dei discepoli
come il fiore assente da tutti i mazzi
di fiori.

Si noti come in queste peregrinazioni, a Lêdo Ivo più che un omaggio all’opera (comunque presente in tutta la produzione dell’autore) paiono interessare soprattutto gli uomini e i luoghi in cui essi sono vissuti, come se in realtà ciò che cercasse fossero le tracce concrete del loro passaggio nel mondo. In “A pergunta de Vitalie Cuif” (La domanda di Vitalie Cuif), ad esempio, immagina un dialogo fra Rimbaud e sua madre, in cui lei domanda al figlio: “Cosa significa / la poesia che hai scritto?” (“O que significa / o poema que escreveste?”, ivi, 28). Singolare non è solo il fatto che Lêdo faccia riferimento a elementi della biografia del francese, ma anche la stessa domanda di Vitalie Cuif e la risposta sibillina di Rimbaud, che evidenzia l’impossibilità di comprensione e reale comunicazione fra madre e figlio: “e Jean-Arthur le risponde: / significa quel che significa” (“e Jean-Arthur lhe responde: / ‘Significa o que significa’”, *ibidem*). Dall’apparentemente pleonastica e enigmatica risposta di Rimbaud, parte la riflessione di Lêdo Ivo sull’essenza della poesia, che rivela ancora una volta la consonanza fra i due autori.

In “Amanhecer em Londres” (Alba a Londra), vediamo l’io lirico vagare per le strade di una Londra livida e fredda, alla ricerca di una città senza tempo, in cui errano ancora gli spettri di Rimbaud e Verlaine:

Londres de Verlaine.
Londres de Rimbaud.
Seus espectros pousam
em becos infectos.

Mas onde encontrá-los
caindo de bêbados?
Na imunda taverna
ou no imundo leito?
(Ivi, 70)

Londra di Verlaine.
Londra di Rimbaud.
I loro spettri sostano
nei viccoli infetti.

Ma dove trovarli
mentre barcolano ubriachi?
Nell'immonda taverna
o nell'immondo letto?

Di Dostoevskij, nella poesia "A neve e o amor" (ivi, 138-141), l'immagine che ci consegna l'io lirico è quella umanissima del suo cappotto rotto e dei tetti scuri delle capanne della prigione siberiana dove i reclusi, e fra questi Dostoevskij, pativano il freddo mentre silenziosamente la neve cadeva fuori unendo giorno e notte: "Da ragazzo, ho letto i *Ricordi della Casa dei Morti* / e ho visto la neve scendere nella steppa siberiana / e nel cappotto rotto di [Dostoevskij]" ("Quando menino, li *Recordações da Casa dos Mortos* / e vi a neve caindo na estepe siberiana / e no casaco roto di Dostoevski", ivi, 138).

Nella poesia "Identidades" Lêdo Ivo traccia una sorta di mappa delle sue affinità poetico-filosofiche, nominando una serie di autori con cui ha sempre dialogato. Se da una parte per lui, come per i poeti citati, la letteratura è essenzialmente gnosi, forma complessa e molto profonda di indagare sull'io, dall'altra parte, tramite l'ironia, egli ne segna il necessario distacco. Nel poeta di Maceió l'ironia fa da contrappeso all'ipertrofia dell'io anche e soprattutto nel lirismo di tipo confessionale. Il suo è, infatti, un anti-lirismo mordace e dissacrante nei confronti di se stesso e degli altri:

Victor Hugo tinha a certeza absoluta de que
Victor Hugo era um pseudônimo de Deus,
e se considerava proprietário do céu, da terra
e do oceano,
Rimbaud não sabia que era Rimbaud, por isso
abandonou os velhos parapetos da Europa
e foi viver na África.
Byron sabia que era Byron. [...]
Walt Whitman sempre se julgou
Walt Whitman. [...]
Baudelaire viu num espelho o abismo que
o tragou.
Paul Claudel pensava ser o suplente de Deus
e se derramava em caudalosos versos brancos
para celebrar a beleza do universo.
Tristan Corbière, no leito de morte,

Victor Hugo era assolutamente certo che
Victor Hugo fosse uno pseudonimo di Dio
e si considerava proprietario del cielo, della terra
e dell'oceano.
Rimbaud non sapeva che era Rimbaud, per questo
abbandonò i vecchi parapetti dell'Europa
e andò a vivere in Africa.
Byron sapeva di essere Byron. [...]
Walt Whitman era sempre stato convinto di
essere Walt Whitman. [...]
Baudelaire vide in uno specchio l'abisso che
lo inghiottì.
Paul Claudel pensava di essere il supplente di Dio
e si riversava in torrenziali versi bianchi
per celebrare la bellezza del mondo.
Tristan Corbière, sul letto di morte,

ouviu os grasnidos das gaivotas na praia de sua infância	udì lo starnazzare dei gabbiani sulla spiaggia della sua infanzia
e se convencer ser mesmo Tristan Corbière. [...]	e si convinse di essere proprio Tristan Corbière. [...]
A Paul Verlaine não interessava ser ou não ser Paul Verlaine.	A Paul Verlaine non interessava essere o non essere Paul Verlaine.
Ele sabia que no outono as folhas das árvores são arrastadas pelo vento.	Egli sapeva che in autunno le foglie degli alberi sono trascinate dal vento.
E isto é essencial.	E questo è l'essenziale.
O resto é literatura.	Il resto è letteratura.
(Ivi, 128-130)	

Ricorda Lêdo Ivo, in uno dei capitoli di *O vento do mar*, cosa lo abbia spinto alla poesia: “Era l’affermazione della mia singolarità: volevo convertire in realtà estetica un dono innato ancora inespresso e incomunicabile” (“Era a afirmação de minha singularidade: desejava converter numa realidade estética um dom nativo ainda inexpressado e incomunicável”, Ivo 2011b, 7). E altrove aggiunge: “Era un’attività sotterranea. Volevo esprimermi, comunicarmi. Volevo *essere*” (“Era uma operação subterrânea. Eu queria exprimir-me, comunicar-me. Eu queria *ser*”, Ivo 2009, 15).

Quando asserisce che per lui essere poeta significa “affermare la propria singolarità”, rende esplicito che poesia è viaggio verticale nell’identità. Ognuno dei poeti citati nel testo è alle prese con questa ricerca, alcuni ci mettono tutta la vita senza mai ritrovarsi, altri hanno un’identità trasbordante, una sorta di superidentità che li porta a paragonarsi a Dio.

Tutto il libro *Mormaço* è pervaso da domande esistenziali, per le quali non esiste risposta: “la notte non risponde / a nessuna domanda / né a nessun tormento” (“a noite não responde / a nenhuma pergunta / nem a nenhum tormento, ivi, 166). Nel dar conto dell’impossibilità di decifrare i grandi enigmi della vita e della morte⁷, pur mantenendo il contegno e il tono pacato del libro, le antitesi, i paradossi e gli ossimori costituiscono la spina dorsale dei testi, evidenziando l’incompatibilità fra elementi e realtà contrapposte.

È interessante osservare, in questo scendere a fondo nella coscienza, come il poeta si riavvicini ai manieristi portoghesi, ai poeti con il gusto per l’autoanalisi paradossalmente proprio quando il Portogallo affondava nell’incertezza delle alterne fortune della dinastia degli Aviz. Nell’intertestualità che segna tutta la raccolta, in sottofondo (e talvolta anche in forma di parafrasi o di parodia), troviamo diverse voci, come quella di Bernandim Ribeiro, poeta di una sensibilità vibratile e ferita, di Luís de Camões, che nel suo *Os Lusíadas* (1572; I Lusíadi) narra la tragica disfatta dell’impero portoghese, di Sá de

⁷ Così Lêdo Ivo definisce i grandi enigmi: “un nulla che è tutto, essendo nulla” (“um nada que é tudo, sendo nada”, Ivo, 2011a, 156).

Miranda, il poeta che unisce l'antico e il moderno della lirica portoghese del Cinquecento. Molto presente in questi lirici sono temi come il mutamento e la caducità delle cose, temi modulati tanto nella cosiddetta *medida nova*, e cioè il sonetto e l'endecasillabo, come nella *medida velha*, dove a prevalere è la *redondilha* (versi di cinque o sette sillabe). Tipici della lirica manierista sono i paradossi e le correlazioni fra termini opposti che trasmettono una visione disincantata e una dolorosa consapevolezza della transitorietà del tempo e del disordine del mondo, temi che s'intersecano a quelli contemporanei a Lêdo Ivo, provando ancora una volta che la grande poesia non ha tempo e che quanto più i poeti sono locali, tanto più sono universali.

Da un *mote*⁸ di D. João de Meneses, autore presente nel *Cancioneiro Geral* (1516; Canzoniere generale), di Garcia de Resende, "Chi vorrà viver lieto / sappia disperarsi" ("Quem quiser ledo viver / saiba-se desesperar", Ivo 2011a, 52), Lêdo Ivo compone una *glosa* a moda dei poeti iberici del XV e del XVI secolo: "Se io dispero è ché lieto / voglio vivere nell'allegria / sia tardi o sia presto / sia notte o sia giorno" ("Se eu desespero é que ledo / quero viver na alegria / seja tarde ou seja cedo / seja de noite ou de dia", ivi, 52).

Nel testo che sviluppa il motivo proposto il poeta brasiliano gioca con l'ambivalenza del termine "ledo", il suo nome, ma anche, dal latino *laetu*, un aggettivo aulico che in portoghese significa "lieto, allegro". Il paradosso segna la poesia dall'inizio alla fine ed era già insito nel *mote* che accosta due elementi contrapposti: "vivere lieto" e "sapersi disperare".

Di eccezionale duttilità sono i sonetti, che egli ha coltivato per tutta la sua opera e che, nella loro struttura compatta e chiusa, ben si adattano ai temi del libro. In essi si evidenzia il dialogo intertestuale con Luís de Camões, soprattutto in "Soneto perdido", in cui l'autore trova consonanza con il lirico portoghese nel tracciare la complessità e inafferrabilità dell'io:

De tanto me encontrar fiquei perdido.
De tanto me perder fiquei achado.
E no achamento me perdi, ferido
por não me achar jamais, mesmo encontrado.

Dal tanto ritrovarmi mi persi.
Dal tanto perdermi mi ritrovai.
E nel ritrovamento, ferito mi persi
per non trovarmi mai, anche non perso.

Por mim mesmo fui sempre perseguido
e sempre por mim mesmo visitado.
Vi-me perdido mesmo quando achado
e vi-me achado ao me sentir perdido.
(Ivo 2011a, 180)

Da me stesso fui sempre inseguito
e sempre da me stesso visitato.
Mi vidi perso anche se trovato
e mi trovai nel sentirmi perso.

⁸ *Mote* è un tema, proposto da altri, sul quale i poeti portoghesi del XV e dei primi del XVI sviluppavano la *glosa*, ossia il componimento poetico.

Il poeta sente in sé voci diverse che corrispondono a una dispersione dell'io fra spinte contraddittorie che si intersecano e si sovrappongono, evidenziando da una parte la *pietas* che scruta le spalle curve dell'uomo (le sue stesse spalle curve), dall'altra la rivolta che vibra ironica e che scompone ogni tentativo di guarire la ferita originale di essere creatura mortale.

Non si dimentichi tuttavia che, se ci sono consonanze con i grandi lirici del passato, Lêdo Ivo è poeta del suo tempo. Se i manieristi, dinanzi alla crisi di un'epoca che si chiudeva, aspiravano al ritorno di un'età dell'oro perduta, Lêdo Ivo non crede che ci sia nulla cui si possa tornare. Non c'è trascendenza in questa poetica e in questa metafisica della finitudine; al contrario c'è l'impulso, direi spietato, di strappare tutti i veli con cui abbelliamo le verità che ci feriscono di più.

Caratteristico, qui come in altri libri, è il modo in cui mescola e alterna il linguaggio colto e aulico con quello informale e quotidiano, a volte anche scurrile, ricordando che abbiamo a che fare con un poeta contemporaneo, che non rinuncia a nulla, che utilizza tutte le possibilità che gli offre la lingua portoghese, tutti i registri, dal più elevato al più umile. E accanto ai versi più struggenti, il suo antilirismo serpeggia e prende spesso la forma della metafora bizzarra: "Sii una centrale idroelettrica, / non una cascata" ("Sê uma hidrelétrica, / não uma cachoeira", *ivi*, 218). Il tragico e il comico sono sempre vicini, i termini arcaici convivono con i modi di dire popolari. E spesso questa voce fa vibrare nell'aria parole sferzanti sul mondo, parole e versi nei quali affiora una affilata coscienza critica e nei quali è quasi possibile scorgere il poeta aggirarsi per le strade di una Rio de Janeiro in cui lo spazio urbano è degradato, il consumismo è sfrenato e un vociare frivolo copre le voci vere e i rumori flebili delle epifanie di ogni giorno.

Non è facile definire la poesia di Lêdo Ivo o classificarla in una corrente o scuola specifica. Tale difficoltà risale alle sue prime opere, pubblicate dalla metà degli anni Quaranta, in cui si affacciava sul panorama nazionale brasiliano una nuova generazione di scrittori, detta appunto "Geração de 45". Questi autori, soprattutto poeti, proponevano un ritorno alla disciplina, l'uso dei metri classici, il rigore formale, l'intellettualismo, l'estetismo. Se in un primo momento Lêdo Ivo aderì al neo parnassianesimo del gruppo, fu presto evidente che tale etichetta gli stava stretta. L'autore ha sempre alternato le forme fisse e il verso regolare a un trasbordante verso libero, lungo fino a quasi togliere fiato al lettore. Egli afferma che è stato il martellare continuo del mare sulle coste di Maceió a dettargli i versi lunghi, "distesi come le onde" ("desdobrados como as ondas", Ivo 2009, 13).

La critica brasiliana, negli anni, ha continuato ad associare l'autore ai suoi compagni di generazione, senza tener conto che i grandi poeti si ritagliano uno spazio autonomo, libero e originale. A questa critica, è probabilmente indirizzato il "Soneto à musa chula" (Sonetto alla musa rozza), nel quale afferma: "Voglio essere lontano dalla perfezione, del ben ordinato e canonico" ("Quero

ficar longe da perfeição, do certinho e canônico”, Ivo 2011a, 162). E ancora, riferendosi a tale chiusura e incomprensione nei riguardi della sua opera, afferma:

Nesse cenário, [della Geração de '45] posso vangloriar-me da ter sido a ovelha negra do rebanho obediente e indistinto: de ter sido o *mauvais sujet* entre tantos temperamentos sisudos e bem-comportados que procuravam fugir da vida. Guiava-me a convicção de que a criação poética é uma aventura individual e intrasferível, a elevação de uma voz inconfundível e quase sempre efêmera na escuridão do mundo. As tribos literárias nunca me seduziram. (Ivo 2011b, XIII)

In questo scenario, [della Generazione del '45] posso vantarmi di essere stato la pecora nera del gregge obbediente e indistinto: di essere stato il *mauvais sujet* tra tanti temperamenti seriosi ed educati che cercavano di sfuggire alla vita. Mi guidava il convincimento che la creazione poetica è un'avventura individuale e intransferibile, l'elevazione di una voce inconfondibile e quasi sempre effimera nelle tenebre del mondo. Le tribù letterarie non mi hanno mai sedotto.

Il poeta è arrivato al traguardo atteso, la sua voce è inconfondibile, la sua dizione si è fatta sempre più limpida, raggiungendo un'essenzialità alla quale solo in pochi arrivano. Nell'ultima raccolta che ha pubblicato in vita, *Morçaço/Calima*, ci consegna un sunto del suo lungo percorso, lucido, misurato, ironico, di intellettuale coerente e sempre partecipe del mondo.

Nella toccante poesia “A dádiva” (Il dono), l'io lirico, forse rivolgendosi ai suoi cari, afferma di voler stare solo nel momento ultimo, per non suscitare spavento, dolore e lacrime (Ivo 2011a, 248). Eppure non ha voluto davvero terminare da solo il viaggio. Nel momento in cui si accingeva a varcare il regno dei morti, è ai poeti amati che egli si rivolge, invocandoli come un Dante contemporaneo che, prima di compiere il viaggio metafisico nell'aldilà, convoca i maestri. Non Virgilio, Omero, Orazio e Ovidio ha invocato Lêdo Ivo, altri sono i suoi maestri, ma il viaggio è altrettanto dolente.

Riferimenti bibliografici

- Albano Martins (2013), “Lêdo Ivo: a última viagem”, *As Artes entre as Letras* 90, 22-23.
 Augé Marc (2003), *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée. Trad. it. di Aldo Serafini (2008 [2004]), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
 Brasil Assis (2007), *A trajetória poética de Lêdo Ivo: transgressão e modernidade*, Rio de Janeiro, Educam.
 Camões Luis de (1572), *Os Lusíadas*, org. por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora.
 Fernandes Ronaldo Costa (2008), “Considerações sobre um poeta: Lêdo Ivo”, *Revista Brasileira* 56, 5-35.
 Ivo Lêdo (2001), *Illuminazioni*, introduzione, trad. it. e cura di V.L. de Oliveira, Salerno, Multimedia Edizioni.
 — (2002 [1979]), *Confissões de um poeta*, Rio de Janeiro, Topbooks.

- (2004), *Poesia Completa (1940–2004)*, Rio de Janeiro, Topbooks.
- (2008), *Requiem*, introduzione, trad. it. e cura di V.L. de Oliveira, Nardò, Besa Editrice.
- (2009), *O Ajudante de Mentiroso*, Rio de Janeiro, Educam.
- (2011a), *Calíma*, trad. esp. de Martín López-Vega, Barcelona, Vaso Roto Ediciones.
- (2011b), *O vento do mar*, pesquisa, seleção e organização de Monique Cordeiro Figueiredo Mendes, Rio de Janeiro, Contra Capa Editora.
- (2012), *Antologia Poética*, apresentação y seleção de Albano Martins, Porto, Edições Afrontamento.
- (2013a), *Aurora*, trad. esp. de Martín López-Vega, Valencia, Editorial Pre-texto.
- (2013b), *Mormaço*, com pinturas de Steven Alexander, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- (2014), *Ritmo cosmico*, trad. it., note e organizzazione a cura di Michela Graziani, Roma, Società Editrice Dante Alighieri.
- (2015), *Relâmpago*, trad. esp. y prólogo de Martín López-Vega, Granada, Valparaíso Ediciones.
- (2016), *Aurora*, com ilustrações de Gonçalo Ivo, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- López-Vega Martín (2015), “Lêdo Ivo em contexto”, in Lêdo Ivo (2015), *Relâmpago*, trad. esp. y prólogo de Martín López-Vega, Granada, Valparaíso Ediciones, 9-34.
- Nóbrega Luiza (2011), *Quero Ser o que Passa. A Poesia de Lêdo Ivo*, Rio de Janeiro, Contra Capa Editora.
- (2013), “O caminho branco: a essência em movimento na poesia de Lêdo Ivo”, *Revista Brasileira* 75, 127-135.
- Oliveira V.L. de (2002), “Habitar o momento”, *Revista Brasileira* 33, 201-208.
- (2008a), “Dono di Poesia”, in Lêdo Ivo, *Requiem*, a cura di V.L. de Oliveira, Nardò, Besa Editrice, 7-20.
- (2008b), “Sul tradurre Lêdo Ivo”, *ivi*, 87-94.
- (2013), “Um réquiem para si mesmo”, *Revista Signótica* 25, 97-103.
- Resende Garcia de (1817 [1516]), *Cancioneiro Geral*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Rimbaud Arthur (2009 [1870]), “Cahiers de Douai”, in *Oeuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d’Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 35-114 (le singole poesie di Cahiers de Douai sono collocate in ordine sparso). Trad. it di Diana Grange-Fiori (1975), “Quaderni di Douai”, in Arthur Rimbaud, *Opere*, Milano, Mondadori, 56-61.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Formalismo 2:

memoria, attualità, prospettive

Riletture teoriche II. Nina Gourfinkel
*e Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie /
I nuovi metodi di storia letteraria in Russia*

Enza Biagini

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

L'annuncio della pubblicazione di questo saggio era stato inserito nel numero precedente di *LEA* 4-2015 tra le note di presentazione del precece bilancio sul formalismo russo, firmato da Nina Gourfinkel¹ e da Philippe Van Tieghem (Gourfinkel, Van Tieghem 1932). Questa volta, è la voce esclusiva di Nina Gourfinkel (1929) a trattare diffusamente dello stesso argomento in modo altrettanto scientifico, convinto e competente². La data di pubblicazione delle riflessioni che qui si leggono precedono, dunque, quel dettagliato resoconto del 1932 – già riproposto su *LEA* – apparso sulla rivista di Fernand Baldensperger e il merito più evidente di questo secondo testo (che qui si legge tradotto con la consueta perizia da Josiane Tourres) consiste in un ulteriore racconto, completo e partecipato, sullo stato del formalismo russo (ma anche, più in generale, sulla situazione della cultura russa tra Ottocento e inizi del Novecento), nell'anno che precede la sua crisi definitiva.

¹ (ndr) Qui e nel saggio pubblicato nel numero 4-2015 di *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* (doi: <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/issue/view/1230>) si è preferito conservare la grafia comunemente usata dalla studiosa Nina Lazarevna Gurfinkel'.

² Come si legge nella nota biografica di *LEA* 4-2015 (doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-17719>, 512), Nina Gourfinkel (Odessa 1898 – Digione 1984) è stata una studiosa, traduttrice e scrittrice russa di origine ebraica; in un primo tempo convinta partigiana della rivoluzione d'ottobre, sarà poi costretta a cercarsi una nuova patria. Troverà ricovero in Francia, dove continuerà la propria opera di traduttrice e dove, a partire dagli anni Trenta, pubblicherà libri di materia teatrale (fra gli altri una storia del teatro russo contemporaneo e uno studio su Stanislavskij) insieme a diversi profili biografici su Gor'kij, Lenin, Gogol', Tolstoj, Dostoevskij. Nella sua bibliografia figura una suggestiva autobiografia (1953) dove vengono ripercorse, con lucidità e disincanto, le due fasi della propria esistenza (quella russa, fino al 1925, che intitolerà 'nascita di un mondo' e quella francese che invece riassumerà come 'l'altra patria'). La sua è la figura di una intellettuale impegnata (parteciperà alla lotta partigiana nella Francia del Sud, occupandosi di procurare rifugio ai fuggiaschi ebrei durante le persecuzioni naziste), che si è trovata a vivere tra due culture e le vicende tragiche di due patrie (un destino condiviso con quello di molti altri rifugiati come Irène Némirovsky, conosciuta negli anni Trenta, nell'ambiente delle riviste di cultura e vita ebraica) e che meriterebbe di essere indagato più da vicino.

Non a caso, in queste riflessioni delineate per *Le monde slave* – una rivista prestigiosa quanto i fascicoli della *Revue de littérature comparée*³ –, il commento che accompagna la descrizione dei maggiori snodi del movimento formalista configura una prospettiva ancora aperta, *programmatica* e niente affatto liquidatoria, come si sarebbe potuto ipotizzare vista l'imminenza della censura definitiva (del 1930⁴). È ovvio che i contributi si completano e vanno recepiti secondo una sequenza cronologica che ora questa pubblicazione ristabilisce e rende possibile.

Gli incroci con il saggio del 1932 (compreso l'elogio degli studi sulla forma che gli autori coraggiosamente ribadivano in chiusura della loro riflessione⁵), riguardano soprattutto le teorie formaliste, allora illustrate ed argomentate a partire dalle singole paternità e secondo alcuni percorsi teorici ritenuti più connotanti⁶.

Ma gli studiosi del formalismo, insieme alla forte convergenza fra i due saggi, non mancheranno di cogliere la consapevolezza critica delle argomentazioni con le quali Nina Gourfinkel tende a sottolineare la novità delle idee proposte da quel gruppo di giovani ricercatori e filologi, che diedero vita, quasi in veste di seguaci di un cenacolo, ai circoli linguistici e culturali tra Mosca, Pietroburgo (e poi Praga) nel periodo 1916-1930. Ed è importante rilevare che la sottolineatura riguarda soprattutto l'intento di far recepire la novità della proposta di una nuova disciplina ovvero la *teoria della letteratura*. Una disciplina, non a caso definita *Poetica*, ritenuta capace di disegnare una 'legge letteraria nuova', in una sorta di matrimonio tra le teorie filologico-linguistiche e quelle letterarie (simboliste e futuriste soprattutto), con l'intento di realizzare

³ Per una notizia di prima mano sulla rivista, fondata nel 1917 e attiva con qualche interruzione (nel periodo bellico e post-bellico tra il 1918 e il 1924) fino al 1938, si rinvia al commento di Antonia Bernard (2002), in un articolo che ne spiega le finalità e i primi passi sotto la guida di due "redattori-capo", lo storico Ernest Denis e Robert de Caix (giornalista).

⁴ Già nella precedente nota si indicava la consonanza di questo articolo con le riflessioni espresse da Philippe Van Tieghem (1930).

⁵ Visti gli eventi di censura successivi, si può definire solo coraggiosa la scelta dei due autori di chiudere le loro argomentazioni mantenendo ferma l'idea che "l'opera d'arte, oggetto fondamentale della storia letteraria in tutte le sue forme, riveli di più il suo segreto se si studiano i suoi procedimenti formali piuttosto che il suo contenuto sentimentale, intellettuale o etico" (Gourfinkel, Van Tieghem 1932, 445).

⁶ Ovvero: 1) la paternità šklovskiana di concetti come di "forma" e "fondo", "arte come procedimento", "straniamento", "teoria della prosa"...; 2) quella di Boris Ejchenbaum e le sue riflessioni sulla funzione creativa dei procedimenti parodici, rilevati, nella sua ben nota analisi "Come è fatto *Il cappotto* di Gogol" (1927 [1919]); 3) e infine l'accenno alla linea di revisione comparatistica di Viktor Žirmunskij (considerato meno "formalista" dei due padri), emersa nel raffronto tra poema romantico e classico (1924). Conviene qui ricordare l'interesse dei formalisti per gli intenti della "scuola naturale" (*infra* 564/565 e *passim*). Nella ricezione italiana è stato fondamentale il lavoro di mediazione teoretica di Ettore Lo Gatto, traduttore di Belinskij (1848) e di Eridano Bazzarelli, traduttore del *Cappotto* (1980, in particolare 18-19, n. 16).

una “nuova costruzione della storia letteraria russa”, istituita sulla formulazione pressoché scientifica di “leggi” intorno ai generi letterari – del racconto, in particolare, ma anche del linguaggio poetico – attraverso una profonda riattualizzazione della *Poetica* aristotelica e, sul piano pratico, mettendo al centro delle indagini le ragioni formali dell’opera d’arte⁷.

Non stupisce che, nel saggio del 1929⁸, questi stessi presupposti si trovino tutti richiamati, ampliati e confermati nella loro percezione di novità; tuttavia, chi legge confrontando i due testi potrà verificare che non si tratta di un’anticipazione di temi replicati in un’ottica di mera ripubblicazione. Infatti, il contesto del contributo – che ora qui si legge – si rivelerà d’acchito più esteso ed articolato a partire dalla vasta ricognizione sullo stato della cultura che precede il commento dei cardini del formalismo. Nina Gourfinkel sembra voler insistere soprattutto sulle cause determinanti per lo sviluppo del movimento facendole scaturire da un’urgenza di richiesta di cambiamento generalizzato, a partire dalla stessa idea di superamento della visione contenutistica della storia letteraria (ricondata alla storiografia di Pypin⁹) e dai movimenti d’opinione e di poetiche che hanno aiutato a promuovere l’esigenza di una considerazione autonoma, peculiare, della letteratura e degli studi letterari. In un’epoca fitta di istanze sociologiche e ideologiche (e di eventi bellici) si innalzeranno barricate ideali per rivendicare a gran voce il riconoscimento di uno spirito “prettamente artistico” e di specificità degli studi letterari. In pratica, il racconto di Nina Gourfinkel non fa che anticipare i leggendari ricordi di Šklovskij che si conosceranno diffusamente negli anni del secondo formalismo quando si tradurranno i testi-cardine del primo¹⁰. Ma l’ombra del grande padre appena evocato sembra anche proiettarsi sull’impronta della sostanziale rappresentazione di una “lotta tra vecchio e nuovo” (Šklovskij) che guida la riflessione della studiosa, specie nel lungo preambolo iniziale dove, sul terreno culturale, si troveranno confrontati, da un lato, i temi di storia letteraria e di estetica legati ai (vecchi) criteri “contenutistici” (ereditati dal romanticismo europeo) e a esigenze ideologiche e, dall’altro, i temi delle istanze intrinseche, messe

⁷ Ricorderò, tra i vari possibili, solo alcuni lavori fondanti per la diffusione delle teorie e dei testi di quel movimento d’avanguardia critica: Erlich (1980 [1955]), Todorov (1965), Steiner (1984), Kraiski (1971).

⁸ Per una curiosa coincidenza di date il saggio esce nello stesso anno in cui vengono pubblicate le famose *Thèses* (1929; it. *Tesi del Circolo linguistico di Praga*, 1979 [1966]), considerate il manifesto dello strutturalismo.

⁹ Aleksandr Nikolaevič Pypin (1833-1904) è uno dei maggiori storici della letteratura russa. Si potrebbe dire che l’opera storiografica di Francesco De Sanctis gli sarebbe stata del tutto congeniale. Credo che il nome di Pypin sia piuttosto familiare agli specialisti di cultura russa mentre gli altri nomi: quello di Aleksandr Veselovskij (1838-1906), definito il “nonno dei formalisti” e di Aleksandr Potebnja (1835-1831) che ricorrono insieme ad altri, ci sono noti grazie alle cronache degli stessi formalisti (Šklovskij, in particolare).

¹⁰ Si legga la sua *Introduzione* a Tynjanov 1968 e Šklovskij 1979.

giustamente in connessione con l'avvento di poetiche simboliste e futuriste unite alla pretesa di forte affermazione della priorità espressiva della parola "che basta a se stessa", affrancata dal senso, quale puro "linguaggio transmentale". Una parola che, di fatto, diventerà oggetto privilegiato di letture sperimentali con il supporto di altre teorie (linguistica, filologia, folklore) più attrezzate a cogliere la materialità segnica dei suoni nella scrittura poetica senza limitarsi a rilevarne gli effetti di stile in chiave simbolico-estetica.

Il disegno del saggio è estremamente articolato e complesso, ricco di notizie, dove storici e teorici si troveranno a poter riflettere su una documentazione di prima mano, circa le ragioni culturali, i singoli temi dibattuti, gli sviluppi e i presupposti di un movimento che, contro ogni previsione della stessa autrice, sarà destinato a non rimanere circoscritto quando conoscerà l'incredibile fiammata di successo (breve: in pratica un altro quindicennio, come agli inizi del secolo) negli anni Sessanta, soprattutto grazie alla nota *Antologia* dei testi formalisti curata da Todorov (1965).

Chi legge non potrà che apprezzare l'ordinata sequenza dei singoli nuclei di pensiero di un affresco critico che abbraccia l'intera durata del movimento – in pratica dal 1916, intorno alla società per lo studio sul linguaggio poetico (l'Opojaz) – richiamando i nomi del folto gruppo dei giovani ricercatori (Šklovskij, Ėjchenbaum, Brik, Tynjanov, Tomaševskij, Žirmunskij, Jakubinskij...) ed entrando in dettaglio nel racconto delle aspirazioni scientifiche espresse nelle ricerche elencate nelle varie raccolte dei volumi della rivista *Poetica*¹¹, insieme alla rivendicazione della letteratura come "arte della parola" e all'istituzione di una sezione specialmente dedicata all'insegnamento dell'arte letteraria (attraverso l'Istituto per la storia delle arti). Tale istituzione sancirà di fatto la nascita di una vera e propria "Scuola formalista", con tanto di manuale di *Teoria della letteratura* (quello di Tomaševskij, per altro puntualmente descritto, 1999 [1925-1931]) e con lo scopo di "spingere gli studenti verso verità immutabili", costituite dalle "leggi" circa i generi letterari – i procedimenti creativi –, gli stili, i ritmi e i temi.

Questo mero sommario di voci impoverisce notevolmente la ricchezza e la precisione del vaglio delle fonti e dei commenti che sottolineano i nuclei fondanti della "dottrina formalista" e dei suoi metodi applicati. E qui tra i concetti noti che ritroviamo (le idee circa l'"arte come procedimento", l'artificio dello *straniamento*...), vale la pena di rilevare ancora almeno due aspetti nodali. Il primo lo si coglie nella frase in cui Nina Gourfinkel ribadisce i compiti della nuova disciplina – la poetica – promuovendola a scienza letteraria, destinata ad occuparsi tecnicamente dell'arte in quanto tale e dei "fatti letterari in sé". Si veda: "Si tratta di delineare nettamente la storia della letteratura e la critica letteraria. La 'poetica' non rientra in nessuna delle due: è la *scienza della lette-*

¹¹ Il cui titolo si trova replicato nella rivista francese *Poétique* fondata nel 1970 da Gérard Genette e Tzvetan Todorov, tuttora pubblicata (è arrivata al n. 180).

ratura (literaturovedenie)". Il secondo, dove emerge chiaramente il mutamento dell'idea di letteratura, intesa in quanto "forma che determina il proprio contenuto" (Šklovskij), "arte concreta", "che non ha niente a che fare con tutte le sovrastrutture morali, psicologiche, sociologiche e ideologiche" e neppure con quelle storiche. L'affermazione non è di poco conto perché contiene il riferimento a un concetto ampio di linguaggio artistico, scisso da ogni criterio estetico ed estremamente vicino alle tendenze semiologiche degli anni Sessanta. Quando Nina Gourfinkel scrive che: "i formalisti prendono i soggetti di osservazione laddove li trovano; tutti vanno bene: i capolavori della letteratura universale e i detti popolari, purché siano dotati di forma", non è questione del principio di letterarietà (di Jakobson¹²) ma l'idea ci si avvicina molto.

A chi conosce l'evoluzione della teoria della letteratura (o scienza della letteratura), simili argomentazioni, che saranno ribadite da vari nuovi padri: Jakobson (qui nominato una sola volta, a proposito di Chlebnikov), Todorov, Barthes, Genette... risuonano in modo talmente familiare da risultare indistinguibili, come se fossero state formulate trent'anni dopo, negli anni di successo del secondo formalismo e ne spiegano la convergenza naturale – e quasi la confusione – con lo strutturalismo critico che ne è la prosecuzione (e il momento di rinnovato entusiasmo per la teoria della letteratura).

In ogni caso, l'impressione di leggere una storia scritta per valere due volte, a distanza di trent'anni, è una nota costante nella lettura delle riflessioni di Nina Gourfinkel e l'effetto stereofonico sarà evidente anche quando le sue osservazioni segneranno (implicitamente) la parabola evolutiva terminale del formalismo, in quegli accenni a riserve, a "divergenze di opinione", al profilarsi della "tentazione della storia" (specie da parte del comparatista Žirmunskij), a qualche tentativo di apertura, colto in opere come quelle di Èjchenbaum (*Il giovane Tolstoj*), al confronto, o scontro netto, con l'"ostile" metodo marxista "che decreta in letteratura il punto di vista di classe e che tratta le opere letterarie come risultanti delle condizioni economiche". Queste situazioni di convergenza ricordano che l'evoluzione del secondo formalismo (quello degli anni tra 1965-1980), prima di essere liquidato dal decostruzionismo e dalle teorie del postmoderno, conoscerà un processo analogo di confronto e di tensione che ne segnerà il trasformarsi in una esperienza altrettanto rapidamente archiviata insieme alle teorie semio-strutturaliste.

In questa prospettiva, non si può evitare di notare come il racconto di Nina Gourfinkel rechi una duplice lezione ermeneutica che si proietta dal primo al secondo formalismo permettendo di completare la conoscenza del primo, rendendolo più prossimo e chiarendo l'importanza della sua eredità (riattivata da Todorov negli anni dello strutturalismo linguistico e critico).

¹² Si tratta di una conferenza che Jakobson ha tenuto nel 1958 alla Indiana University (Jakobson 1960).

È vero che attualmente dal quadro della ricerca teorico-critica pare scomparsa ogni velleità circa la “controversia sui metodi” fra “vivisezionisti” (formalisti) o ideologi (come Eschilo, evocato da Nina Gourfinkel) e ogni possibilità di tornare a credere che le “vere rivoluzioni comincino inevitabilmente con il problema della forma”; tuttavia, non potremmo negare che, per alcuni anni, avremmo potuto aderire con identico convincimento, e riconoscendolo in larga parte come valido anche fuori dal contesto originario (schierandoci dalla parte del “formalista” Euripide e senza alcuna pretesa dei *temps révolus*), al bilancio di Nina Gourfinkel, fino a convenire insieme a lei che:

In futuro, il formalismo risulterà comunque uno strumento di lavoro di portentosa efficacia e fecondità [...]. Il contributo del “formalismo” è incontestabile. Ora che abbiamo percorso la sua carriera recente, ma feconda, possiamo meglio renderci conto dell’effervescenza che ha causato. Sconvolgendo il modello abituale della letteratura russa, rivoluzionando i metodi e lo stesso spirito dell’insegnamento, e anche attraverso il suo modo di trattare i prodotti letterari come soltanto opere d’arte, nonché attraverso il loro rifiuto di estrarne qualsiasi elemento di natura morale [...]. (*Infra*, 576/577 e 580/581)

Riferimenti bibliografici

- Ambrogio Ignazio (1971), *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma, Editori Riuniti.
- Bernard Antonia (2002), “*Le monde slave*, première revue française consacrée aux pays slaves”, *Revue des études slaves*, 74, 2-3, 397-409, <http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2002_num_74_2_6809> (11/2016).
- Belinskij V.G. (1848), “Vzgljad na russkiju literaturu 1847 goda” (Uno sguardo alla letteratura russa del 1847), <http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1847.shtml> (12/2016). In volume: Id. (1941 [1848]), *Izbrannye filosofskie sočinenija*, pod obščej redakciej i so vstupitel’noj stat’ej M.T. Iovčuka, redakcija teksta i komentarii V.S. Spiridonova, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel’stvo političeskoj literatury, 376-452, <<http://www.runivers.ru/lib/book6210/142127/>> (12/2016). Trad. it. parziale di Ettore Lo Gatto (1920), “La scuola naturale”, *Russia: rivista di letteratura, storia e filosofia* 1, 1, 9-20.
- Ėjchenbaum Boris (1927 [1919]), “Kak sdelana Sinel’ Gogolja”, in Id., *Literatura. Teorija, kritika, polemika* (Letteratura. Teoria. Critica. Polemica), Leningrad, Priboj, 149-165. Trad. it. di Carlo Riccio (1968), “Come è fatto *Il cappotto* di Gogol”, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman O. Jakobson, Torino, Einaudi, 249-273. Il saggio è riprodotto in Gogol’ 1980, 59-83.
- Erlich Victor (1980 [1955]), *Russian formalism: history, doctrine*, with a preface by René Wellek, The Hague, Mouton. Trad. it. dall’inglese di Marcella Bassi (1966), *Il formalismo russo*, prefazione di René Wellek, Milano, Bompiani.
- Gogol’ Nikolaj V. (1980), *Il Cappotto / Šinel’*, ed. bilingue, introduzione, traduzione e note di Eridano Bazzarelli, Milano, Rizzoli.

- Gourfinkel Nina (1929), "Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie", *Le monde slave*, février 1, 234-263.
- (1953), *Aux prises avec mon temps* (Alle prese con il mio tempo), Paris, Seuil.
- Gourfinkel Nina, Van Tieghem Philippe (1932), "Chronique. Quelques produits du 'Formalisme' russe", *Revue de littérature comparée*, 2, 1, 425-434. Trad. it. di Josiane Tourres (2015), "Cronaca. Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo", nota introduttiva di Enza Biagini ("Poetica, teoria letteraria e Teoria della letteratura"), *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 4, 530-545, doi: <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/issue/view/1230>.
- Jakobson Roman O. (1960), "Closing Statement: Linguistics and Poetics [1958]", in Thomas A. Sebeok, *Style and Language*, Cambridge, MIT Press, 350-377. Trad. it. di Luigi Heilmann, Luigi Grassi (1966), "Poetica e linguistica", in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 181-209.
- Kraiski Giorgio, a cura di (1971), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti.
- Šklovskij Viktor (1979), *Testimone di un'epoca: conversazioni con Serena Vitale*, Roma, Editori Riuniti.
- Steiner Peter (1984), *Russian Formalism: a Metapoetics*, Ithaca, N.Y., Cornell UP. Trad. it. di Giorgio Zanetti (1991), *Il formalismo russo*, introduzione di Vittorio Strada, Bologna, il Mulino.
- Todorov Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil. Trad. it. dagli originali francesi e russi di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani et al. (1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi.
- Thèses* (1929), in *Travaux du Cercle linguistique de Prague, 1, Mélanges linguistiques dédiés au premier congrès des philologues slaves*, Prague, <<http://cercledeprague.org/documents.php>> (11/2016). Trad. it. di Sergio Pautasso (1979 [1966]), *Tesi del Circolo linguistico di Praga*, introduzione di Emilio Garroni, Napoli, Guida.
- Tomaševskij Boris (1999 [1931⁶]), "Opredelenie poetiki [1925-1931]", in *Teorija literatury. Poetika*, Moskva, Aspekt press, 13-17, <<http://www.alleng.ru/d/lit/lit56.htm>> (12/2016). Trad. it. di Maria Di Salvo (1978), "Definizione della Poetica [1925-1931]", in *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 25-29. Vedi anche in *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 4-2015, con una "Nota di lettura" di Enza Biagini, 511-529, doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-4>
- Tynjanov Jurij (1929), *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, <<http://search.rsl.ru/ru/record/01008108873>> (12/2016). Trad. it. di Sergio Leone (1968), *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo.
- Van Tieghem Philippe (1930), "Tendances nouvelles en histoire littéraire", in *Études françaises*, Société des professeurs français en Amérique, Paris, Les Belles-Lettres.
- Žirmunskij Viktor (1924), *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poëmy* (Byron e Puškin. Dalla storia del poema romantico)", Moskva-Leningrad, Akademija.

Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie

Le monde slave, fév. 1929, pp. 234-263*

Nina Gourfinkel

[234]

I.

Au cours des quinze dernières années, la question de méthode dans l'histoire de la littérature a été en Russie un des sujets de discussion les plus brûlants. Bien que les travaux effectués dans ce domaine appartiennent plus que jamais aux spécialistes en littérature, les principes de ces recherches se sont propagés parmi le grand public et ont soulevé de vives objections. Même les grondements de la révolution n'ont pas réussi à les étouffer, parce que ces théories, loin de se borner à un rôle auxiliaire limité au système scientifique dont il est question, occupent en outre une place considérable dans l'évolution de la pensée russe.

Jusqu'à ces derniers temps, l'histoire de la littérature en Russie se confondait presque entièrement avec l'histoire de la société; je dirai même plus: l'histoire littéraire représentait une arène de lutte pour les idées sociales. Chez les critiques les plus éminents, de Bêlinskij à Pisarev et Dobroljubov, de M. Ovsjaniko-Kulikovskij jusqu'aux plus récents, il est difficile de dire où finit l'historien et où commence le publiciste. Comment arriver à tracer, dans leurs écrits, une ligne de démarcation entre l'histoire de la littérature et l'histoire de la civilisation?

[235] Les schémas de Pypin qui ont servi si longtemps à l'instruction de la jeunesse russe, présentent un exemple classique de ce mélange. Un des ouvrages les plus considérables de Pypin porte le titre de *Caractéristiques des opinions littéraires des années 1820 à 1850*. Rien de plus trompeur que ce titre. Tandis que l'étudiant russe moderne entend par "opinions littéraires" des mouvements d'art bien déterminés et la lutte des formules esthétiques, Pypin, lui, ne pensait à rien moins qu'aux facteurs de l'évolution artistique proprement dite. Pour lui, la littérature "se rattache directement aux manifestations de la vie publique et se constitue leur écho, tant dans les œuvres poétiques que dans les écrits des publicistes"¹. C'est ainsi que s'efface la limite

* (ndr) Il testo originale è reperibile anche online nel sito web del Centre de recherches en histoire et épistémologie comparée de la linguistique d'Europe centrale et orientale (CRECLECO, Université de Lausanne). Il testo francese qui proposto è tratto dalle pagine di *Le monde slave* stampate nel 1929, conserva la traslitterazione dell'epoca e indica i numeri di pagina della rivista. I refusi di stampa sono stati corretti senza segnalazione.

¹ Pypin, *Kharakteristika literaturnykh mnénij ot 20-kh do 50-kh godov*, Saint-Pétersbourg 1906, 3^e éd., 1.

I nuovi metodi di storia letteraria in Russia *Il mondo slavo*, febb. 1929, pp. 234-263*

Nina Gourfinkel

[234]

I.

Negli ultimi quindici anni, la questione metodologica nella storia della letteratura in Russia è stata uno degli argomenti dibattuti più accesi. Nonostante le ricerche condotte in questo campo appartengano più che mai agli esperti di letteratura, i principi di tali ricerche si sono diffusi tra il grande pubblico e hanno suscitato consistenti obiezioni. Neppure il fragore della rivoluzione è riuscito a smorzarle, perché queste teorie, lungi dal ridursi ad un ruolo accessorio limitato al sistema scientifico in questione, occupano inoltre un posto notevole nell'evoluzione del pensiero russo.

Fino a questi ultimi anni, la storia della letteratura in Russia si confondeva quasi interamente con la storia della società, e andrei addirittura oltre: la storia letteraria rappresentava un'arena di lotta per le idee sociali. Nei critici più eminenti, da Belinskij a Pisarev e Dobroljubov, da Ovsjaniko-Kulikovskij fino ai più recenti, è difficile dire dove finisca lo storico e dove inizi il pubblicista. Come riuscire a tracciare, nei loro scritti, una linea di demarcazione tra storia della letteratura e storia della civiltà?

[235] I modelli di Pypin che così a lungo sono serviti all'istruzione della gioventù russa presentano un esempio classico di questo amalgama. Una delle opere più importanti di Pypin ha come titolo *Caratteristiche delle opinioni letterarie dagli anni 1820 al 1850*. Questo titolo è del tutto ingannevole. Mentre lo studente russo moderno intende con "opinioni letterarie" movimenti artistici ben definiti e la lotta alle formule estetiche, Pypin invece pensava soltanto ai fattori dell'evoluzione artistica propriamente detta. Per lui, la letteratura "si riallaccia direttamente alle manifestazioni della vita pubblica e diventa la loro eco, sia nelle opere poetiche sia negli scritti dei pubblicisti"¹. Svanisce così il limite tra opera d'arte e lavoro di un pubblicista. Il progresso della letteratura viene misurato attraverso l'approfondimento della coscienza sociale, e l'evo-

* (*ndr*) I nomi, i termini e i titoli russi presenti nella traduzione italiana e nelle note sono riportate secondo la traslitterazione scientifica internazionale.

¹ Pypin, *Karakteristika literaturnykh mnënij ot 20-ko do 50-ko godov*, San Pietroburgo 1906, 3^a ed., 1.

entre l'œuvre d'art et l'ouvrage d'un publiciste. Le progrès de la littérature se mesure à l'approfondissement de la conscience sociale, et l'évolution littéraire est considérée comme "successivement progressive, en ce sens que les formes étrangères et les motifs empruntés finissent par disparaître, et que la littérature se rattache de plus en plus étroitement à la vie, si bien qu'à chaque nouveau degré, elle devient plus sereuse et plus profonde"².

Par conséquent, le schéma historique de la littérature russe est dépeint comme un progrès incessant; à ce point de vue, "progresser", c'est surmonter le romantisme, cette école poétisante, "cette forme étrangère au fond presque entièrement étranger", et se rapprocher de plus en plus du "réalisme", des thèmes de la vie actuelle, bien entendu humains et libéraux. Sur cette voie réaliste, l'œuvre de Puškin se dresse comme un obstacle. Le plus grand des poètes russes subit une éclipse temporaire, mais ensuite son œuvre s'affirme en dépit de ses "défauts" idéologiques, on le considère comme la source vitale de l'élan poétique, comme l'inspirateur du XIX^e siècle, ayant rompu avec le "pseudo-classicisme" du XVIII^e. Mais ce puissant animateur reste au bas de l'échelle sur laquelle se produit l'ascension de la littérature des vertus civiques. On oppose à son esprit conservateur, [236] à sa réconciliation opportuniste avec le régime monarchique, le moral élevé et l'exaspération civique d'un Nekrasov. Le passage à la prose, effectué dans les années 1830, l'inauguration des thèmes "réels", politiques et sociaux, produite par l'école "naturelle" sont considérées comme un progrès. Bélińskij élabore pour cette école une base idéologique; au nom de l'idéal humanitaire, il condamne le plus pur des poètes pour s'être retiré dans le monde "de l'inspiration, des prières et des douces mélodies". Et pourtant Bélińskij aime Puškin de cet amour d'apôtre pour son Dieu, pour lequel tant de fautes sont pardonnées, de cet amour dont le jeune Sainte-Beuve aimait le jeune Hugo. Ce parallèle seul fait concevoir toute la différence entre les buts purement artistiques du cénacle hugolien et les visées idéologiques des littérateurs russes. L'humour de Gogol' est considéré exclusivement comme satire sociale. La littérature s'élance toujours plus haut, du partiel au général, du russe à l'humain, vers Dostoievskij, "le prophète de la révolution", vers Tolstoï, le prédicateur moraliste. L'épanouissement de la poésie russe dans l'œuvre de Fet, Tjutčev etc. reste à l'ombre.

Tel était le schéma général de l'histoire de la littérature russe, telle que la dépeignaient les travaux les plus importants et les plus populaires, et telle que l'assimilait la jeunesse scolaire; telle en était la "loi inédite", silencieusement acceptée par le consentement de tous. C'est à ce schéma que nous opposerons dans la présente étude la nouvelle construction de l'histoire de la littérature russe. C'est le résultat de plus de dix années de travail de la jeune école des critiques littéraires dits "formalistes", qui appliquent à la littérature russe des méthodes nouvelles.

² Ivi, 474.

luzione letteraria è considerata come "successivamente progressiva, nel senso che le forme straniere e i motivi presi in prestito finiscono con lo scomparire, e la letteratura si riallaccia sempre più strettamente alla vita, tanto che in ogni nuova fase diventa più seria e profonda"².

Perciò il modello storico della letteratura russa è dipinto come un continuo progresso; da questo punto di vista "progredire" significa superare il romanticismo, questa scuola poetizzante, "questa forma straniera dal fondo quasi interamente straniero" e ravvicinarsi sempre di più al "realismo", ai temi della vita attuale, ovviamente umani e liberali. Su questa strada realistica, l'opera di Puškin si erge come un ostacolo. Il più grande fra i poeti russi subisce una temporanea eclissi, ma in seguito la sua opera si afferma nonostante i suoi "difetti" ideologici, viene considerata come fonte vitale dell'*élan poétique*, come ispiratrice del XIX secolo, che ha rotto con lo "pseudo-classicismo" del XVII secolo. Questo potente animatore [Puškin] però rimane in fondo alla scala sulla quale si verifica l'ascesa della letteratura delle virtù civili. Si contrappongono al suo spirito conservatore, [236] alla sua riconciliazione opportunistica con il regime monarchico, il morale elevato e l'exasperazione civile di Nekrasov. Il passaggio alla prosa, compiuto negli anni Trenta dell'Ottocento, l'uso dei temi "reali", politici e sociali, da parte della scuola "naturale" sono considerati un progresso. Belinskij elabora per questa scuola una base ideologica; in nome dell'ideale umanitario, condanna il più puro fra i poeti per essersi ritirato nel mondo "dell'ispirazione, delle preghiere e delle dolci melodie". Eppure Belinskij ama Puškin con quest'amore di un apostolo per il suo Dio, per il quale tante colpe sono perdonate, con quest'amore provato dal giovane Sainte-Beuve verso il giovane Hugo. Questo solo parallelismo consente di concepire tutta la differenza tra gli scopi prettamente artistici del cenacolo hugoliano e le mire ideologiche degli scrittori russi. L'umorismo di Gogol viene considerato unicamente come satira sociale. La letteratura si slancia sempre più in alto, dal parziale al generale, dal russo all'umano, verso Dostoevskij, "il profeta della rivoluzione", verso Tolstoj, il predicatore moralista. Lo sviluppo della poesia russa nell'opera di Fet, Tjutčev ecc. rimane nell'ombra.

Questo era il modello generale della letteratura russa, come veniva dipinta dalle ricerche più importanti e popolari, e come veniva assimilata dai giovani a scuola; questa era la "legge nuova" accettata in silenzio con il consenso di tutti. In questo studio contrapporremo a questo modello la nuova costruzione della storia della letteratura russa. È il risultato di più di dieci anni di studi da parte della giovane scuola dei critici letterari chiamati "formalisti", che applicano metodi nuovi allo studio della letteratura russa.

² Ivi, 474.

II

Le premier quart de notre siècle a vu surgir en Russie de nouvelles théories littéraires, à la suite d'impulsions reçues dans des milieux divers: du haut des chaires philologiques aussi bien que dans les cénacles des poètes symbolistes.

Alexandre Veselovskij pose les fondements scientifiques de la poétique historique. Les trois premiers chapitres [237] d'un de ses ouvrages inachevés sont consacrés à la description du syncrétisme de la poésie populaire cultuelle et à la différenciation de l'unité chorique primitive. Il pose la question de la naissance et de l'évolution des différents genres littéraires. Sa *Poétique des sujets* (*Poetika sjužetov*), sa *Contribution à l'histoire de l'épithète* (*Iz istorii epiteta*), son *Parallélisme psychologique dans les chants populaires* (*Psikhologičeskij parallelizm v narodnoj pësnë*) etc. inaugurent une façon toute nouvelle et strictement scientifique d'approcher les œuvres littéraires du côté de leurs particularités formelles. C'est lui que l'hymne plaisant des jeunes agrégés "formalistes" de Pétersbourg, aux abords de 1917, proclamera leur "grand-père". Le successeur méthodologique de Veselovskij fut le professeur Peretz³; ses cours et ses travaux pratiques traitant de l'histoire de la littérature russe furent une école sévère tendant à séparer rigoureusement les méthodes philologiques des théories arbitraires esthétiques, psychologiques, politiques, publicistes, impressionnistes, etc.

Potebnja⁴ fit naître l'idée féconde du rapprochement entre la poétique et la linguistique, idée dont les formalistes, tout en contestant les autres points de sa doctrine, profitèrent largement pour en extraire toutes les possibilités latentes.

D'autre part, la fin du siècle inaugura en Russie l'avènement du symbolisme et le triomphe de la poésie pure. Réagissant contre la poésie civique surchargée d'idées, les poètes Valérij Brjusov, Konstantin Balmont, Andrej Bely, Alexandre Blok, Vjačeslav Ivanov, proclamèrent le mot d'ordre de "l'art pour l'art" et se tournèrent vers la matière même du vers – les mots, les sons, les rimes et les rythmes. A partir de ce moment, les poètes russes allaient répétant avec le poète français: "Et tout le reste est littérature"... ce qui, au fond, signifiait que tout le reste n'était rien moins que de la littérature.

[238] La philologie classique vint aider leurs recherches théoriques. Partant de la poésie vers la philologie, ils rencontrèrent en route les philologues-poètes. C'étaient les professeurs de philologie classique Innokentij Annenskij, traducteur d'Euripide, auteur d'une remarquable tragédie symbolique et classique *Thamira*

³ *Extraits de cours sur la méthodologie de l'histoire russe (13 lekcij po metodologii istorii russkoj literatury)*, Kiev 1914. — *Exposé succinct de la méthodologie de l'histoire de la littérature russe (Kratkij očerk metodologii istorii russkoj literatury)*, Pétersbourg, Ed. "Academia", 1922.

⁴ Surtout *Extraits des notes sur la théorie de la littérature (Iz zapiskov po teorii slovesnosti)*, Charkov 1905.

II

Nei primi venticinque anni del XX secolo sono sorte in Russia nuove teorie letterarie, in seguito ad impulsi provenienti da ambienti diversi: dall'alto delle cattedre filologiche ma anche dai cenacoli dei poeti simbolisti.

Aleksandr Veselovskij stabilisce le fondamenta scientifiche della poetica storica. I primi tre capitoli [237] di una delle sue opere incompiute sono dedicati alla descrizione del sincretismo della poesia popolare culturale e alla differenziazione dell'unità corica primitiva. Pone la questione della nascita e dell'evoluzione dei diversi generi letterari. La sua *Poetica dei temi (Poëtika sjužetov)*, il suo *Contributo alla storia dell'epiteto (Iz istorii èpiteta)*, il suo *Parallelismo psicologico nei canti popolari (Psichologičeskij parallelizm v narodnoj pesne)* ecc. inaugurano un modo del tutto nuovo e prettamente scientifico per avvicinarsi alle opere letterarie per quanto riguarda le loro specificità formali. È stato lui ad essere proclamato "nonno" dall'inno divertente dei giovani del gruppo dei "formalisti" di Pietroburgo, verso il 1917. Il successore metodologico di Veselovskij fu il professore Peretč³; le sue lezioni e i suoi laboratori che trattavano della storia della letteratura russa furono una scuola rigida che tendeva a dividere drasticamente i metodi filologici dalle teorie arbitrarie estetiche, psicologiche, politiche, pubblicistiche, impressionistiche, ecc.

Potebnja⁴ fece nascere l'idea feconda del riavvicinamento tra poetica e linguistica, idea di cui i formalisti, pur mettendo in discussione gli altri punti della sua dottrina, approfittarono ampiamente per estrarne tutte le possibilità latenti.

D'altra parte, la fine del secolo diede vita in Russia all'avvento del simbolismo e al trionfo della poesia pura. Reagendo contro la poesia civile sovraccarica di idee, i poeti Valerij Brjusov, Konstantin Balmont, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Vjačeslav Ivanov proclamarono la parola d'ordine dell'"arte per l'arte" e si orientarono verso la materia stessa del verso – le parole, i suoni, la rima e i ritmi. Da quel momento in poi, i poeti russi stavano ripetendo con il poeta francese: "E tutto il resto è letteratura"..., il che, in fondo, significava che tutto il resto non era altro che letteratura.

[238] La filologia classica venne in aiuto alle loro ricerche teoriche. Partendo dalla poesia e andando verso la filologia, incontrarono per strada i filologi-poeti. Erano i professori di filologia classica Innokentij Annenskij, traduttore di Euripide, autore di una bellissima tragedia simbolica e classica *Tamira il Citaredo* accanto ai tentativi di Hoffmansthal e di Leconte de Lisle,

³ Estratti delle lezioni sulla metodologia della storia russa (*13 lekcij po metodologii istorii ruskoj literatury*), Kiev 1914. *Breve saggio sulla metodologia della storia della letteratura russa (Kratkij očerk metodologii istorii ruskoj literatury)*, San Pietroburgo, Ed. "Academia", 1922.

⁴ Soprattutto *Estratti degli appunti sulla teoria della letteratura (Iz zapisok po teorii slovesnosti)*, Charkov, 1905.

le *Citharède* qui se place à côté des tentatives de Hoffmannsthal et de Leconte de Lisle; et Thadéuś Zieliński, traducteur et commentateur des chefs-d'œuvre antiques qui exerça (et continue d'exercer) une influence féconde sur plus d'une génération d'universitaires. On vit paraître dans le milieu poétique une série d'importantes études sur le vers russe; on posa et l'on examina de nouveau les questions relatives au rythme, à la structure phonique, à la métrique⁵; on proclama la magie du mot pur et indépendant⁶.

Quels que fussent ses efforts pour proclamer la prédominance au côté musical du vers et affranchir le mot de son "sens", l'élite intellectuelle à laquelle appartenaient les poètes symbolistes ne renonça jamais à la signification de la parole et à ses associations abstraites et logiques. Les futuristes, eux, s'y décidèrent. Ils proclamèrent dans leur manifeste le droit du poète "à enrichir le vocabulaire par des mots arbitraires et dérivés, à détester ardemment la langue qui existait avant eux"⁷. Un des plus importants d'entre eux, Vélémir Khlebnikov lança la devise du mot "se suffisant à lui-même" (*samobytnoe slovo*)⁸. Cette devise, saisie au vol par un groupe de jeunes théoriciens, reçut, grâce à leur interprétation, une signification nouvelle et féconde.

III

En 1916 se forme à Pétersbourg un cercle de jeunes [239] théoriciens de la littérature sous le titre de *Société d'étude du langage poétique* (abrégé: Opojaz). La même année ils font paraître un mince *Recueil de la théorie du langage poétique* (*Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*) contenant une série de brèves études. Rien de plus significatif que les titres de ces articles: *Le langage extra-intelligent et la poésie* (*Zaumnyj jazyk i poezija*). – *Des sons du langage poétique* (*O zvukax stikhotvornogo jazyka*). – *A propos des gestes phoniques de la langue japonaise* (*Po povodu zvukovykh žestov japonskogo jazyka*) etc. En outre, ils y insèrent, sur le son et sa portée en tant que moyen d'expression, des passages traduits de Grammont et de Nyrop. En 1917 suit un deuxième fascicule consacré aux mêmes questions; en 1919 un troisième recueil groupe d'une façon plus systématique ce qu'il y a de marquant dans les deux premiers, en y ajoutant de nouveaux développements, entre autres, la première application des nouveaux principes à une œuvre précise. Mais ces principes, quels sont-ils?

C'est, avant tout, la révision de la poétique toute entière à commencer par les axiomes élémentaires. Le premier recueil débute, en guise de manifeste, par

⁵ Surtout: A. Bély, *Le symbolisme*, Moscou 1910. – Valerij Brjusov, *La science du vers* (*Nauka o stikhě*), Moscou 1919, et quantité d'études, dont particulièrement importantes ses études consacrées à Puškin. – Travaux de Bobrov, Čudovskij, etc.

⁶ K. Balmont, *Le sortilège de la poésie* (*Poezija kak volšebstvo*).

⁷ *Une gifle au goût du public* (*Poščečina obščestvennomu vkusu*), 1912.

⁸ R. Jakobson, *La nouvelle poésie russe* (*Novejšaja russkaja poezija*), Prague 1921.

e Tadeusz Zielinski, traduttore e commentatore dei capolavori antichi che esercitò (e continua ad esercitare) un'influenza feconda su più di una generazione di accademici. Nell'ambito poetico furono pubblicati una serie di studi importanti sul verso russo; furono poste ed esaminate di nuovo le questioni relative al ritmo, alla struttura fonica, alla metrica⁵; fu proclamata la magia della parola pura e indipendente⁶.

Qualunque fossero i suoi sforzi per proclamare la prevalenza del lato musicale del verso e affrancare la parola dal "senso", l'élite intellettuale – di cui facevano parte i poeti simbolisti – non rinunciò mai al significato della parola e alle sue associazioni astratte e logiche, i futuristi invece decisero di farlo. Nel loro manifesto proclamarono il diritto del poeta di arricchire il vocabolario con parole arbitrarie e derivate, di detestare fervidamente la lingua che esisteva prima di loro⁷. Uno fra i più importanti, Velimir Chlebnikov lanciò il motto della parola "che basta a se stessa" (*samobytnoe slovo*)⁸. Questo motto, colto al volo da un gruppo di giovani teorici, ha dato luogo, grazie alla loro interpretazione, a un significato nuovo e fecondo.

III

Nel 1916 si formò a Pietroburgo un circolo di giovani [239] teorici della letteratura con il nome di *Società di studio del linguaggio poetico* (abbreviato in: Opojaz). Lo stesso anno, pubblicarono un piccolo *Raccolta sulla teoria del linguaggio poetico* (*Sbornik po teorii poëtičeskogo jazyka*) che racchiudeva una serie di brevi studi. I titoli di questi articoli sono del tutto significativi: *Il linguaggio transmentale e la poesia* (*Zaumnyj jazyk i poëzija*). – *Sui suoni del linguaggio poetico* (*O zvukach stichotvornogo jazyka*). – *A proposito dei gesti fonici della lingua giapponese* (*Po povodu zvukovyh žestov japonskogo jazyka*) ecc. Inoltre vi inserirono, sul suono e la sua portata in quanto mezzo espressivo, brani tradotti da Grammont e da Nyrop. Nel 1917 seguì un secondo fascicolo dedicato alle stesse questioni; nel 1919 una terza raccolta raggruppò in modo più sistematico quello che c'era di rilevante nelle prime due, aggiungendovi nuovi sviluppi, tra l'altro la prima applicazione dei nuovi principi ad un'opera specifica. Ma quali sono questi principi?

È prima di tutto la revisione dell'intera poetica a cominciare dagli assiomi elementari. La prima raccolta inizia, in quanto manifesto, con l'articolo di Viktor Šklovskij: *Sul linguaggio transmentale* (*O zaumnom jazyke*) che pone direttamente il problema della

⁵ Soprattutto: A. Belyj, *Il simbolismo*, Mosca, 1910. Valerij Brjusov, *Scienza del verso* (*Nauka o stiche*), Mosca 1919, e tantissimi studi fra cui in particolare i suoi importanti studi dedicati a Puškin. Lavori di Bobrov, Čudovskij, ecc.

⁶ K. Baľmont, *Il sortilegio della poesia* (*Poëzija kak volšebstvo*).

⁷ Schiaffo al gusto del pubblico (*Poščëina obščestvennomu vkusu*), 1912.

⁸ R. Jakobson, *La nuova poesia russa* (*Novejšaja russkaja poëzija*), Praga 1921.

l'article de Victor Šklovskij: *Du langage extra-intelligent (O zaumnom jazykě)* qui pose de front le problème de la forme et du fond ou contenu (*soderžanie*). La notion du langage extra-intelligent (terme créé par le futuriste Kručenykh dans sa *Déclaration du mot comme tel*⁹ donne au nouvel investigateur le point de départ grâce auquel il peut se libérer du fardeau pesant du "contenu", consciemment rejeté par le poète. Mais le poète, en renonçant à agir sur l'intellect du lecteur (ou plutôt, de l'auditeur) affirme d'autant plus sa puissance d'agir sur ses émotions. Étant donné l'absence complète de sens, c'est la partie phonique qui prend toute la place; les sons restent les seuls porteurs d'émotions; de cette façon, la poésie "extra-intelligente" se trouve être la poésie quintessenciée ou *poésie pure*. "Un temps viendra où les poètes, dans leurs vers, ne s'intéresseront qu'aux sons". Šklovskij cite à l'appui de sa thèse ce mot du poète [240] polonais Slowacki¹⁰. Šklovskij souligne le côté émotif des mots absurdes et le rôle joué par les phénomènes d'articulation. En général, la plus grande partie des recueils est consacrée précisément à l'analyse de l'organisation phonique du langage poétique (*zvukoreč*). La poésie entière paraît une "création de combinaisons nouvelles de sons"¹¹.

Dans le langage poétique, ces combinaisons ont une valeur en elles-mêmes – c'est en cela qu'il diffère du langage ordinaire. Les sons créent des émotions, qui entraînent à leur suite "une certaine dépendance entre le "contenu" et les sons de la poésie"¹² renversant ainsi les rapports ordinaires entre le son et le sens du mot.

L'article d'Ossip Brik *Des répétitions phoniques (O zvukovykh povtorakh)* étudie l'organisation phonique du vers. Les assonances, disposées dans différentes parties des lignes, s'harmonisent en configurations diverses, qui relient intérieurement le vers et en forment la véritable charpente.

De cette façon, c'est leur liaison avec les futuristes qui a été le point d'où sont partis les auteurs du recueil. La poésie futuriste présentait les matériaux les plus commodes pour ceux qui approchaient des œuvres littéraires comme des produits de l'art pur, en dehors de toutes les superstructures psychologiques et autres, déterminées par le "sens". La proclamation du mot "se suffisant à lui-même" offrait une devise opportune aux théoriciens désireux de s'unir, elle leur permettait d'opposer une formule nette à la théorie du mot-symbole et du mot-image de Potebnja. Renonçant à résoudre les problèmes vagues et compliqués mi-philosophiques, mi-psychologiques, et à interpréter le sens de la poésie, les auteurs des recueils bornent consciemment leur attention à ce qu'ils appellent la "palpabilité matérielle des mots". "Ce n'est pas dans l'image que gît la différence

⁹ *Deklaracija slova kak takovogo*, 1913.

¹⁰ *La Poétique (Poetika)*, Pétrograd 1919, 26; cf. L. Jakubinskij, *Des sons du langage poétique (O zvukakh stikhotvornogo jazyka)*.

¹¹ L. Jakubinskij, *De la combinaison poétique des glossèmes (O poetičeskom glossemosočetanii)*. *La Poétique*, 12.

¹² L. Jakubinskij, *Des sons du langage poétique (O zvukakh stikhotvornogo jazyka)*, ivi, 49.

forma e del fondo o contenuto (*soderžanie*). La nozione del linguaggio transmentale (termine coniato dal futurista Kručënych nella sua *Dichiarazione della parola in quanto tale*⁹) dà il punto di partenza attraverso il quale può liberarsi del fardello pesante del "contenuto", respinto consapevolmente dal poeta. Ma quest'ultimo, nel rinunciare ad agire sull'intelletto del lettore (o piuttosto dell'uditore), afferma la possibilità di agire sulle sue emozioni. Vista la totale mancanza di significato, è la parte fonica a occupare l'intero spazio; i suoni restano gli unici a recare emozione; in questo modo, la poesia "transmentale" si trova ad essere la poesia quintessenziata o *poesia pura*. "Giungerà il periodo in cui i poeti, nei versi, si interesseranno soltanto di suoni". Per avvalorare la sua tesi, Šklovskij cita questa parola del poeta [240] polacco Slowacki¹⁰, il quale sottolinea il lato emotivo delle parole assurde e il ruolo svolto dai fenomeni articolatori. In genere, la maggior parte delle raccolte è dedicata all'analisi dell'organizzazione fonica del linguaggio poetico (*zvukoreč*). L'intera poesia sembra una "creazione di combinazioni nuove di suoni"¹¹.

Nel linguaggio poetico, queste combinazioni assumono un valore in sé – proprio in questo è diverso dal linguaggio comune. I suoni creano emozioni che danno luogo successivamente a "una certa dipendenza tra il 'contenuto' e i 'suoni della poesia'"¹² rovesciando così i rapporti abituali tra suono e senso della parola.

L'articolo di Osip Brik, *Sulle ripetizioni foniche (O zvukovykh povtorach)* studia l'organizzazione fonica del verso. Le assonanze, disposte in diverse parti dei righe, si armonizzano in configurazioni differenti, che collegano all'interno il verso e ne costituiscono la vera ossatura.

In questo modo, è stato il legame con i futuristi ad essere il punto da dove sono partiti gli autori della raccolta. La poesia futurista presentava i materiali più comodi perché si avvicinava alle opere letterarie come prodotti dell'arte pura, al di fuori di tutte le sovrastrutture psicologiche e altre, determinate dal "senso". La proclamazione della parola "che basta a se stessa" offriva un motto adeguato ai teorici che volevano unirsi in gruppo, consentiva loro di contrapporre una formula netta alla teoria della parola-simbolo e della parola-immagine di Potebnja. Rinunciando a risolvere i problemi vaghi e complicati per metà filosofici e per metà psicologici, e ad interpretare il senso della poesia, gli autori delle raccolte limitano consapevolmente la propria attenzione alla cosiddetta "palpabilità materiale delle parole". "Non è nell'immagine che risiede la differenza tra linguaggio poetico e prosa. Il linguaggio poetico è diverso rispetto alla prosa nella palpabilità della sua costruzione. È il lato

⁹ *Deklaracija slova kak takovogo*, 1913.

¹⁰ *Poetica (Poetika)*, Pétrograd 1919, 26; cf. L. Jakubinskij, *Sui suoni del linguaggio poetico (O zvukach stichotvornogo jazyka)*.

¹¹ L. Jakubinskij, *Sulla combinazione poetica dei glossemi (O poëticheskom glossemosčetanij)*. *Poetica*, 12.

¹² L. Jakubinskij, *Des sons du langage poétique (O zvukach stichotvornogo jazyka)*, ivi, 49.

entre le langage poétique et la prose. Le langage poétique diffère de la prose en la palpabilité de sa construction. C'est le côté [241] acoustique, ou prononçable, ou sémacologique du mot qui peut être palpable¹³.

De même que sous le rapport phonique, l'œuvre est organisée sous le rapport thématique. Comme là il s'agissait de la "composition des sons", ici il s'agit de la "composition des thèmes" (*Sjužetosloženie*). Là encore, la théorie de Potebnja sur l'image poétique sert de repoussoir. Mais ce n'est pas l'image qui est le trait distinctif de la poésie. Dans l'histoire de la littérature, les images ne sont que peu variables et peu mobiles. "Tout le travail des écoles poétiques se réduit à accumuler et à produire de nouveaux procédés pour combiner les mots, et en particulier pour disposer des images plutôt que pour en créer"¹⁴. Le but de ces nouveaux procédés est d'obliger à concevoir les choses artistiquement. C'est l'habitude des choses qui les tue, c'est l'automatisme qui leur est fatal. "C'est pour rendre la sensation de la vie, pour faire sentir les choses, pour faire de la pierre – une pierre, qu'existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de donner la sensation d'une chose comme vision et non comme connaissance; le procédé d'art est celui qui rend les objets étranges, celui qui complique la forme, qui augmente la durée et la difficulté de la perception, parce qu'en art le phénomène de perception vaut par lui-même et doit être prolongé; l'art est le moyen de vivre la formation de la chose; la chose faite, en art, n'a pas d'importance"¹⁵.

De cette façon, l'œuvre apparaît régie par le *procédé* (*priem*), acte conscient d'organisation créatrice ayant pour but un effet artistique bien défini. Les plus importants des procédés généraux sont: le procédé servant à rendre l'objet *étrange* et *neuf* (*priem ostranenja*); le procédé de la forme difficile (*priem zatrudnennoj formy*), rendue plus compliquée et par conséquent plus sensible¹⁶. Donc, [242] dans la mesure où l'acte créateur fondamental est un acte de composition (*složenie*) il faut éclaircir et définir les unités faisant partie de cette composition. Il s'ensuit une révision de toutes les conceptions liminaires; le *motif* (*motiv*), unité narrative la plus simple; le *sujet* (*sjužet*), produit de la combinaison des thèmes, conception d'ordre dynamique, opposée à l'*affabulation*; tandis que cette dernière résume le déroulement logique et chronologique de l'action, le "sujet", lui, représente l'enchaînement successif des situations, à mesure que les introduit l'auteur. Šklovskij cherche à formuler certaines lois de la composition

¹³ V. Šklovskij, "Potebnja", *La Poétique*, 4.

¹⁴ V. Šklovskij, "L'art considéré comme procédé (*Iskusstvo kak priem*)", *La Poétique*, 102.

¹⁵ *Ivi*, 105.

¹⁶ Šklovskij cite à l'appui de sa thèse des exemples de Tolstoï, qui aime dépeindre les objets en dehors de l'aperception, les rendant ainsi nouveaux et incompréhensibles. Par exemple la description du spectacle dans *Guerre et paix*. Il remarque très finement que c'est précisément ce moyen, appliqué dans la suite par Tolstoï à la description des dogmes et des rites, cette façon de les rendre étranges en remplaçant leur signification religieuse par leur portée réelle, qui produit une impression de sacrilège monstrueux (*ivi*, p. 109).

[241] acustico, o pronunciabile, o semasiologico della parola a poter essere palpabile"¹³.

L'opera è organizzata sia da un punto di vista fonico sia tematico. Nella stessa misura in cui si trattava della "composizione dei suoni", si tratta qui della "composizione dei temi" (*Sjužetosloženie*). Anche in questo caso, la teoria di Potebnja sull'immagine poetica sarebbe da respingere. Ma non è l'immagine ad essere il tratto distintivo della poesia. Nella storia della letteratura, le immagini sono poco variabili e poco mobili. "L'intero lavoro delle scuole poetiche si limita ad accumulare e produrre nuovi metodi per combinare le parole, e in particolare per disporre delle immagini invece che per crearne nuove"¹⁴. Lo scopo dei nuovi procedimenti è di costringere a concepire le cose in termini artistici. È l'abitudine a cancellare le cose, è l'automatismo che diventa per loro fatale. La cosiddetta arte esiste per tradurre la sensazione della vita, per fare percepire le cose, per fare della pietra una pietra che esiste. Lo scopo dell'arte è quella di dare la sensazione di una cosa come visione e non come conoscenza; il procedimento artistico è quello che rende gli oggetti "straniati", quello che complica la forma, aumenta la durata e la difficoltà della percezione, perché nell'arte il fenomeno della percezione vale per se stesso e deve essere prolungato; l'arte è il mezzo per vivere la formazione della cosa; nell'arte la cosa fatta non ha importanza"¹⁵.

In questo modo, l'opera sembra retta dal *procedimento*, da un atto (*priëm*), atto consapevole di organizzazione creativa che ha come scopo un effetto artistico ben definito. I più importanti procedimenti artistici sono: il procedimento che serve a rendere l'oggetto "straniato" e nuovo (*priëm ostranjenja*); il procedimento della forma artificiale (*priëm zatrudnennoj formy*), resa più complessa e conseguentemente più sensibile¹⁶. Quindi, [242] nella misura in cui l'atto creativo fondamentale è un atto di composizione (*složenie*), occorre chiarire e definire le unità che fanno parte di questa composizione. Ne consegue una revisione di tutte le elaborazioni liminari; il *motivo* (*motiv*), l'unità narrativa più semplice; l'*intreccio* (*sjužet*), prodotto della combinazione dei temi, elaborazione di natura dinamica, contrapposta *alla fabula*; mentre quest'ultima sintetizza lo svolgimento logico e cronologico dell'azione, l'"intreccio" invece rappresenta il concatenarsi delle situazioni, man mano che vengono introdotte dall'autore. Šklovskij cerca di formulare alcune leggi della composizione della "trama" (*sjužetosloženie*) studiando

¹³ V. Šklovskij, *Potebnja, Poetica*, 4.

¹⁴ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento (Iskusstvo kak priem)*, *Poetica*, 102.

¹⁵ Ivi, 105.

¹⁶ Šklovskij per avvalorare la sua tesi cita esempi attinti da Tolstoj, al quale piace dipingere gli oggetti al di fuori della percezione, rendendoli così nuovi e incomprensibili. Ad esempio la descrizione dello spettacolo in *Guerra e pace*. Con tanta finezza nota che è appunto questo mezzo, applicato successivamente da Tolstoj alla descrizione dei dogmi e dei riti, questo modo di renderli strani sostituendo il loro significato religioso con la loro reale portata a produrre un'impressione di sacrilego mostruoso (ivi, 109).

des "sujets" (*sjužetosloženie*) en étudiant les combinaisons des motifs; il prend ses matériaux n'importe où, à commencer par des chansons populaires, et à finir par Tolstoï, sans se préoccuper de l'individualité des genres. Il s'agit de formuler les lois générales dont dépend la création artistique. Ces lois sont les mêmes en littérature qu'en art: organisation consciente des matériaux (dans le cas de la littérature, ces matériaux sont les mots) en vue de rendre l'objet nouveau, étrange et par là artistiquement *efficace*; on obtient ce résultat tout d'abord en attribuant le plus d'importance à l'expression (*s ustanovkoj na vyraženie*).

Le recueil *La poétique* se termine sur une étude de Boris Ejchenbaum, une des premières qui applique les nouveaux principes à une œuvre d'art définie. Son titre même est un programme: *Comment est faite la nouvelle de Gogol "Le pardessus" (Šinel)?* Ejchenbaum souligne le procédé de narration¹⁷ caractéristique de l'humour de Gogol et démontre que le comique en est déterminé non pas par les situations, mais par la *manière* de l'auteur. L'essentiel, chez Gogol, c'est le langage, le mot-pantomime. Le calembour faisant place au pathétique, la mimique du rire cédant à la mimique de la douleur, créent un style grotesque tout particulier. De cette façon, non seulement [243] Eikhenbaum consacre toute son attention au côté purement formel de l'œuvre, non seulement il paraît ignorer la signification idéologique et humanitaire de cette histoire d'un pauvre employé, dont on a tant parlé et tant écrit, mais encore, *horribile dictu*, il réduit cette idéologie au rôle de simple fonction du procédé stylistique.

Il ne s'agit donc plus simplement du perfectionnement des méthodes de l'analyse esthétique, mais de la réévaluation de toutes les valeurs morales; et qui sait, peut-être de la reconstruction de tout le schéma de la littérature russe.

De ces recueils de langage poétique se dégageait par conséquent tout un système – on serait tenté de dire toute une philosophie, n'eût été l'horreur profonde des novateurs pour toute espèce de spéculation abstraite. C'est alors qu'intervint le grand public, lecteurs aussi bien que professionnels, hommes de lettres et pédagogues. Dès 1916, au congrès des professeurs de langue et de littérature russes, on sentit passer le souffle des idées nouvelles. Il y eut un conflit violent entre les partisans de la méthode d'enseignement historique et culturelle, et ceux qui adoptaient un point de vue esthétique sur la littérature. Avec le temps, le conflit ne fit que s'aggraver: plus les novateurs formulaient nettement leurs théories, plus leurs adversaires mettaient d'acharnement à lutter contre elles. Le reproche courant adressé aux méthodologues était de s'adonner à la "vivisection" sur le corps vivant de la littérature et de composer avec les fleurs fraîches de la poésie un "herbier" sec et pédant. C'est au cours de cette bataille que fut forgé le surnom de "formalistes" par lequel on cherchait à stigmatiser l'attention fervente consacrée à la *forme* de l'œuvre. Ce mot acquit droit de cité, bien que les formalistes eux-mêmes

¹⁷ *Der Vortrag*, la manière même du débit, soit que l'auteur fasse discourir tel personnage au parler caractéristique, soit que lui-même choisisse un procédé de narration étrange et original.

la combinazione dei motivi; attinge i materiali ovunque, a cominciare da alcune canzoni popolari, e alla fine da Tolstoj, senza preoccuparsi dell'individualità dei generi. Si tratta di formulare le leggi generali dalle quali dipende la creazione artistica. Queste leggi sono le stesse nella letteratura e nell'arte: organizzazione consapevole dei materiali (nel caso della letteratura, questi materiali sono le parole) con lo scopo di far diventare l'oggetto nuovo, "straniato" e quindi artisticamente *efficace*; questo risultato viene raggiunto prima di tutto attribuendo l'importanza maggiore all'espressione (*s ustanovkoj na vyraženie*).

La raccolta *Poetica* termina con uno studio di Boris Èjchenbaum, uno dei primi ad applicare i nuovi principi ad un'opera d'arte specifica. Il titolo stesso è sintomatico: *Com'è fatto "Il cappotto" di Gogol?* Èjchenbaum sottolinea l'artificio narrativo¹⁷ caratteristico dell'umorismo di Gogol' e dimostra che il comico non è determinato dalle situazioni bensì dallo *stile* dell'autore. In Gogol', l'essenziale è il linguaggio, la parola-pantomima. Il gioco di parole che lascia lo spazio al patetico, la mimica del riso che cede il posto alla mimica del dolore, creano uno stile grottesco molto particolare. In questo modo non solo [243] Èjchenbaum presta tutta la sua attenzione al lato prettamente formale dell'opera, non solo sembra ignorare il significato ideologico e umanitario della storia di questo povero impiegato, di cui si è parlato così tanto e sul quale si è scritto molto, ma, *horribile dictu*, riduce anche quest'ideologia al ruolo di semplice funzione del procedimento stilistico.

Quindi non si tratta più semplicemente del perfezionamento dei metodi dell'analisi estetica, bensì della rivalutazione di tutti i valori morali, e chi lo sa, forse della ricostruzione dell'intero modello della letteratura russa.

Da queste raccolte del linguaggio poetico risultava di conseguenza un intero sistema – saremmo tentati di dire un'intera filosofia, non fosse stato il profondo orrore dei novatori per qualsiasi tipo di speculazione astratta. Allora intervenne il grande pubblico, lettori ma anche esperti, letterati e pedagoghi. Fin dal 1916, durante il Congresso dei professori di lingua e letteratura russa, si sentì aleggiare il soffio delle idee nuove. Ci fu un conflitto violento tra i difensori del metodo di insegnamento storico e culturale e chi adottava un punto di vista estetico sulla letteratura. Con il tempo, il conflitto si è aggravato: più i novatori formulavano nettamente le proprie teorie e più gli avversari si accanivano nella lotta contro di esse. L'abituale rimprovero rivolto ai metodologi era quello di dedicarsi alla "vivisezione" sul corpo vivente della letteratura e di comporre con i fiori freschi della poesia un "erbaio" secco e pedante. Durante questa battaglia fu coniato il nome "formalisti" con il quale si cercava di stigmatizzare l'attenzione fervida dedicata alla *forma* dell'opera. Questa parola fu adottata, anche se gli stessi formalisti la usano solo tra virgolette. Forse sbagliando, perché è facile e comoda. Ovvia-

¹⁷ *Der Vortrag*, il modo in cui si verifica l'eloquio, che l'autore faccia discorrere un personaggio dal modo di parlare specifico o che quest'ultimo scelga un metodo narrativo strano ed originale.

ne l'emploient qu'entre guillemets. A tort peut-être, car il est facile et commode. Evidemment, il n'exprime que d'une façon superficielle et unilatérale l'effort et les aspirations de la nouvelle école, mais tel est le sort de la plupart de ces noms de guerre: romantiques, impressionnistes, décadents, impassibles – autant de sobriquets persifleurs devenus tôt ou tard des titres de gloire. [244]

IV

Les premiers jalons étaient posés, les premières étapes parcourues. Pourtant, ce n'était encore là qu'une série d'efforts isolés. Le titre du troisième recueil, *Poétique* était une devise plutôt qu'une réalisation. Mais un fait capital survint, qui prêta son appui au groupe des novateurs et l'aida à affirmer sa vitalité. En 1920 fut adopté le projet d'adjoindre à l'Institut pour l'histoire des arts (ancien Institut du comte Zubov, inauguré en 1912) comprenant déjà trois sections – la section d'histoire des beaux-arts, la section d'histoire de la musique et la section d'histoire du théâtre – une quatrième section, celle d'histoire des belles-lettres, ou plutôt de l'art littéraire¹⁸. Philologues de la lignée de Veselovskij et Peretz, hommes de lettres et poètes, devaient y assumer, en contact étroit, des tâches scientifiques autant que pédagogiques. C'est là, chez ces hommes de science et de métier, que le "formalisme" trouve un appui solide. Le *Mémoire* relatif à l'inauguration de cette nouvelle section, rédigé par une commission de spécialistes, dénonce la faiblesse et l'éclectisme stérile des méthodes pratiquées jusqu'ici dans l'histoire de la littérature. On ne faisait qu'empiéter sur l'œuvre d'art par des considérations psychologiques, biographiques, culturelles ou religieuses, étrangères à son essence littéraire. Il s'ensuivait une confusion des méthodes; les limites de l'histoire littéraire, en tant que discipline scientifique, restaient incertaines et vagues. On y lit ceci: "De récents ouvrages méthodologiques ont démontré que, conformément au caractère particulier de l'œuvre littéraire en tant qu'objet esthétique, la méthode d'histoire littéraire doit être une méthode *historique et esthétique*; c'est-à-dire que l'histoire de la littérature doit évoluer selon les principes des autres catégories de l'histoire des arts. La particularité de la poésie en tant qu'art est déterminée pas sa matière; la matière de la poésie [245] est le mot. Par conséquent l'histoire de la poésie, comme *histoire de l'art des mots*, fait partie du système des autres sciences relatives à l'art..."

"L'achèvement du système des sciences, enseignées et étudiées à l'Institut pour l'histoire des arts, exige qu'on introduise dans le programme la catégorie des études littéraires; intéressantes par les matériaux employés et les méthodes appliquées, elles n'ont pas encore été jusqu'ici suffisamment approfondies du point de vue esthétique et formel..."

Partant des théories d'Alexandre Veselovskij, qui avait posé le problème de l'histoire littéraire considérée comme poétique historique, les fondateurs de la nouvelle section définissent nettement leurs buts:

¹⁸ *Razrjad istorii slovesnykh iskusstv.*

mente la parola esprime soltanto in modo superficiale e unilaterale lo sforzo e le aspirazioni della nuova scuola, ma questa è la sorte della maggior parte di quei nomi di battaglia: romantici, impressionisti, decadenti, impassibili – altrettanti soprannomi adatti per canzonare che, prima o poi, sono diventati famosi. [244]

IV

Le prime basi erano poste, le prime tappe erano state percorse. Eppure, questa era solo una serie di sforzi isolati. Il titolo della terza raccolta, *Poetica* era un motto piuttosto che una realizzazione. Ma sopraggiunse un fatto capitale, che appoggiò il gruppo dei novatori e lo aiutò ad affermare la propria vitalità. Nel 1920 fu adottato il progetto di aggiungere all'Istituto per la storia delle arti (ex-Istituto del conte Zubov, inaugurato nel 1912) che comprendeva già tre sezioni - storia delle belle arti, storia della musica e storia del teatro - anche una quarta sezione, quella della storia delle belle lettere, ovvero dell'arte letteraria¹⁸. Filologi sulla falsariga di Veselovskij e Peretc, letterati e poeti vi avrebbero adempiuto, in stretto contatto, compiti scientifici ma anche didattici. Presso quegli scienziati e esperti il "formalismo" trovò un solido appoggio. La *Relazione* relativa all'inaugurazione di questa nuova sezione, stilata da una Commissione di specialisti, denunciò la debolezza e l'eclettismo dei metodi praticati fino a quel momento nella storia della letteratura. Non si faceva altro che invadere l'opera d'arte con considerazioni psicologiche, biografiche, culturali o religiose, che non avevano niente a che fare con la sua essenza letteraria. Ne conseguiva una confusione dei metodi; i limiti della storia letteraria, in quanto disciplina scientifica, rimanevano incerti e vaghi: vi possiamo leggere: "Recenti opere metodologiche hanno dimostrato che in virtù del carattere particolare dell'opera letteraria in quanto oggetto estetico, il metodo della storia letteraria deve essere un metodo *storico e estetico*, cioè la storia della letteratura deve evolversi a seconda dei principi delle altre categorie della storia delle arti, la specificità della poesia in quanto arte è determinata dalla sua materia; la materia della poesia [245] è la parola. Conseguentemente la storia della poesia, come *storia dell'arte delle parole*, fa parte del sistema delle altre scienze relative all'arte...

"Il compimento del sistema delle scienze, insegnate e studiate presso l'Istituto per la storia delle arti esige che venga introdotta nel programma la categoria degli studi letterari; interessanti grazie ai materiali usati e ai metodi applicati, finora non sono stati ancora approfonditi a sufficienza dal punto di vista estetico e formale..."

A partire dalle teorie di Aleksandr Veselovskij, che aveva posto il problema della storia letteraria considerata come poetica storica, i fondatori della nuova sezione definiscono chiaramente i propri scopi:

¹⁸ *Razrjad istorii slovesnych iskusstv.*

“La nouvelle Faculté de l’Institut pour l’histoire des arts, par l’objet de ses études, par ses tâches et par ses méthodes, ne doit en aucun sens doubler la section philologique de la Faculté des sciences sociales¹⁹ de l’Université. La base du travail scientifique à l’Université était et doit être l’étude philologique du document littéraire, c’est-à-dire l’examen et la critique de son texte, la date, l’interprétation, l’histoire intérieure du document même. A ces tâches philologiques viennent s’ajouter des tâches historiques: la littérature est considérée comme un des faits de la vie historique dans le rang des autres disciplines historiques et culturelles, en rapport avec les autres faits de la culture spirituelle et matérielle (religieux, philosophiques, politiques, économiques, sociaux). L’Institut pour l’histoire des arts, conformément à son but spécial, doit considérer la littérature comme l’*art des mots*. Ici, l’étude a pour objet, comme aux autres Facultés de l’Institut, les procédés artistiques (dans notre cas, poétiques), leur évolution historique et l’histoire du style artistique (poétique) comme unité *achevée* ou comme système de procédés esthétiques²⁰.”

A côté des cours d’histoire de la poésie antique, euro-[246]péenne, orientale et russe, on créa une nouvelle catégorie de cours: *la théorie de la poésie*: “la nouvelle construction de faits littéraires devant se fonder sur l’étude de faits théoriques et exigeant une analyse systématique des conceptions esthétiques essentielles²¹”. Ces disciplines théoriques sont, d’une part, la théorie de la versification, la théorie du “sujet” (action), la stylistique, etc.; de l’autre, l’étude du langage considéré comme matière de l’art littéraire. Disposées selon des catégories esthétiques, ces études ne se moulent pas sur l’histoire et sur l’histoire de la civilisation. C’est-à-dire que les cours et les travaux pratiques, au lieu d’avoir pour sujet quelque époque historique dans son ensemble, s’occupent de l’histoire d’un genre ou d’un style.

Tels sont les principes fondamentaux de la nouvelle institution. Les recherches scientifiques devaient y marcher de pair avec l’enseignement. La véritable “école formaliste” se trouvait formée. Son caractère particulier est parachevé par cette liaison étroite entre l’enseignement et les recherches scientifiques. Les élèves ne s’assimilent pas des axiomes rebattus, mais frayent de nouvelles voies à la suite de leurs maîtres. Ceux-ci créent de nouveaux manuels d’enseignement conformes aux nouvelles exigences. La plupart des ouvrages parus dans la série des *Questions de poétique* sont des essais de systématisation des matières littéraires; ils ont pour but de pousser les étudiants vers des vérités immuables. Tels sont, par exemple, les ouvrages de M. Tomaševskij sur la métrique ou encore son grand manuel *La théorie de la littérature*, comprenant trois parties essentielles: 1° Les

¹⁹ C’est ainsi que se dénomme à présent la Faculté des Lettres.

²⁰ *Institut russe pour l’histoire des arts* (devenu Institut d’État). *Les buts et les méthodes de l’étude des arts (Zadači i metody izučeniya iskusstv)*. Rapport sur l’activité de l’Institut, 219 s., Pétersbourg, éd. “Academia”, 1924.

²¹ *Teorija literatury (Poëtika)*, Leningrad, Ed. d’État, 1925.

“La nuova Facoltà dell’Istituto di storia delle arti, attraverso l’oggetto dei propri studi, i suoi compiti e metodi, non deve in nessun modo essere un doppione della sezione filologica della Facoltà delle scienze sociali¹⁹ dell’Università. La base del lavoro scientifico all’Università era e deve essere lo studio filologico del documento letterario, vale a dire l’esame e la critica del suo testo, della data, dell’interpretazione, della storia interna del documento stesso. A questi compiti filologici si aggiungono compiti storici: la letteratura è considerata uno dei fatti della vita storica allo stesso livello delle altre discipline storiche e culturali, in relazione con gli altri fatti della cultura spirituale e materiale (religiosi, filosofici, politici, economici, sociali). L’Istituto di storia delle arti, in virtù del suo scopo specifico, deve considerare la letteratura come *l’arte della parola*. Qui lo studio ha come oggetto, come nelle altre Facoltà dell’Istituto, i procedimenti artistici (nel nostro caso poetici), la loro evoluzione storica e la storia dello stile artistico (poetico) come unità *compiuma* o come sistema di procedimenti estetici²⁰.”

Accanto alle lezioni di storia della poesia antica, europea, [246] orientale e russa, una nuova categoria di lezioni fu creata: *la teoria della poesia*: “la nuova costruzione di fatti letterari doveva basarsi sullo studio di fatti teorici e richiedeva un’analisi sistematica dei maggiori concetti estetici”²¹. Queste discipline teoriche sono, da una parte, la teoria della versificazione, la teoria dell’“intreccio” (azione), la stilistica, ecc; dall’altra parte, lo studio del linguaggio considerato come materia dell’arte letteraria. Concepite a seconda di categorie estetiche, questi studi non ricalcano la storia neppure la storia della civiltà. Cioè le lezioni e i laboratori invece di aver come argomento una qualche epoca storica nel suo insieme, si occupano della storia di un genere o di uno stile.

Questi sono i principi fondamentali della nuova istituzione. Le ricerche scientifiche dovevano andare di pari passo con l’insegnamento. La vera e propria “scuola formalista” è stata creata. Il suo carattere specifico è stato completato attraverso questo stretto collegamento tra insegnamento e ricerche scientifiche. Gli studenti non assimilano assiomi triti e ritriti, ma aprono nuove strade in seguito ai propri maestri. Quest’ultimi elaborano nuovi manuali di insegnamento consoni con le nuove esigenze. La maggior parte delle opere pubblicate nella serie delle *Questioni di poetica* sono saggi di sistematizzazione delle materie letterarie; hanno come scopo quello di spingere gli studenti verso verità immutabili. Come ad esempio le opere di B. Tomaševskij sulla metrica

¹⁹ È così che si chiama ormai la Facoltà di Lettere.

²⁰ *Istituto russo di storia delle arti* (diventato Istituto statale). *I compiti e i metodi dello studio delle arti* (*Zadači i metody izučenija iskusstv*). Rapporto sull’attività dell’Istituto, 219 s., Pietroburgo, ed. «Academia», 1924.

²¹ *Teorija literatury* (*Poëtika*), Leningrado, Gosizdat, 1925.

éléments du style (le lexique, la sémantique, la syntaxe poétique, l'euphonie, la forme graphique); 2° La métrique comparée; 3° La thématique (les thèmes, les sujets, les motifs, les héros, les procédés, la théorie des genres). Le tout illustré d'exemples et accompagné d'exposés historiques des questions élucidées.

A partir de 1923 la section littéraire s'adjoignit un "Cabinet d'études du langage artistique" (directeur [247] M.S. Bernštein) qui poursuit ses recherches sur la base d'observations phonétiques, et qui possède déjà une importante collection de notations phonographiques. D'autre part, des travaux de grande envergure ont été confiés aux plus jeunes collaborateurs de l'Institut: travaux bibliographiques concernant les revues russes de la première moitié du XIX^e siècle, rédaction du vocabulaire poétique de tel poète russe, catalogue systématique des formes métriques employées par les poètes russes du XVIII^e et XIX^e siècles, etc., travaux dont l'exécution partielle est déjà en bonne voie.

Un nombre imposant de conférences et de rapports a lieu au y séances de l'Institut; souvent les auteurs y viennent présenter leurs œuvres. Etant donné les difficultés matérielles que rencontre l'édition des livres en Russie, la plupart des travaux des membres de l'Institut ne sont pas imprimés et n'exercent une action immédiate que sur les étudiants et les collaborateurs. Néanmoins, les recueils *La poétique* et la série non périodique éditée par la section d'histoire de l'art littéraire sous le titre de *Questions de poétique* (éd. *Academia*) contiennent les plus marquants de ces ouvrages.

Passons maintenant à l'examen des principes essentiels de la méthodologie formaliste.

V

Les articles des doyens des quatre Facultés de l'Institut pour l'Histoire des Arts, qui composent un recueil spécial de l'Institut, constituent une sorte de programme et déterminent les buts et les méthodes de leurs sections. La section littéraire est représentée par M. Victor Z'irmunskij, qui donne à son article le titre suivant: *Les buts de la poétique*²². A côté des articles-programmes qui définissent l'étude des beaux-arts, de la musique et du théâtre, toujours au point de vue de l'évolution des formes et des styles et de la réalisation palpable en lignes, en couleurs, en sons, en décors scéniques, la conception [248] analogue de la littérature gagne en précision. Il s'agit de délimiter nettement l'histoire de la littérature et la critique littéraire. La "poétique" n'est ni l'un ni l'autre: c'est la *science de la littérature* (*literaturovedenie*)²³. Cette dernière

²² *Zadači poètiiki*, dans le recueil de l'Institut précité.

²³ Traduit de *Literaturwissenschaft*, terme intraduisible en français, puisque cette langue oppose les *lettres* aux *sciences* – mais l'idée même, bien que sous une autre apparence, se retrouve encore dans l'ébauche de la *critique scientifique* par Hennequin.

oppure il suo consistente manuale *La teoria della letteratura*, che comprende tre parti essenziali: 1° Gli elementi dello stile (lessico, semantica, sintassi poetica, eufonia, forma grafica); 2° La metrica comparata; 3° La tematica (temi, intrecci, motivi, protagonisti, procedimenti, teoria dei generi). Il tutto illustrato con esempi e corredato con esercitazioni storiche delle questioni delucidate.

A partire dal 1923 la sezione letteraria fu affiancata da un "Gabinetto di studi del linguaggio artistico" (direttore [247] M.S. Bernštejn) che prosegue le proprie ricerche sulla base di osservazioni fonetiche, e che possiede già una consistente collezione di annotazioni fonografiche. D'altra parte ricerche di ampia portata sono state affidate ai collaboratori più giovani dell'Istituto: ricerche bibliografiche riguardanti le riviste russe della prima metà dell'Ottocento, stesura del vocabolario poetico di tale poeta russo, catalogo sistematico delle forme metriche usate dai poeti russi del Settecento e Ottocento, ecc, ricerche la cui parziale attuazione è già ben instradata.

Un numero molto consistente di conferenze e rapporti si verifica in occasione delle sedute dell'Istituto; spesso gli autori vi presentano le proprie opere. Viste le difficoltà materiali a cui deve far fronte l'edizione dei libri in Russia, la maggior parte dei lavori dei membri dell'Istituto non viene stampata e esercita una azione immediata solo sugli studenti e i collaboratori. Però le raccolte *Poetica* e la serie non periodica pubblicata dalla sezione di storia dell'arte letteraria con il titolo *Questioni di Poetica* (ed. *Academia*) racchiudono le più importanti di queste opere.

Passiamo ora alla disamina dei principi fondamentali del metodo formalista.

V

Gli articoli dei presidi delle quattro Facoltà dell'Istituto per la Storia delle Arti, che compongono una raccolta specifica dell'Istituto, rappresentano una sorta di programma e determinano gli scopi e le metodologie delle diverse sezioni. La sezione letteraria è rappresentata da Viktor Žirmunskij, che dà al suo articolo il titolo seguente: *I compiti della poetica*²². Accanto agli articoli programmatici che definiscono lo studio delle belle arti, della musica e del teatro, sempre dal punto di vista dell'evoluzione delle forme e degli stili e della realizzazione palpabile in righe, colori, suoni, scenografia, l'analoga [248] concezione della letteratura risulta più preciso. Si tratta di delineare nettamente la storia della letteratura e la critica letteraria. La "poetica" non rientra in nessuna delle due: è la *scienza della letteratura (literaturovedenie)*²³.

²² *Zadači poetiki*, nella raccolta dell'Istituto citato prima.

²³ Tradotto da *Literaturwissenschaft*, termine intraducibile in francese, visto che questa lingua contrappone le *lettere* alle scienze- ma l'idea stessa, anche se sotto un'apparenza diversa, si ritrova nell'abbozzo della *critica* scientifica da parte di Hennequin.

étant considérée comme art, la science qui s'en occupe traite avant tout de la technique de cet art. Avant d'arriver aux vastes synthèses historiques, il s'agit d'apprendre à analyser et à interpréter les faits littéraires en eux-mêmes. Il faut donc savoir les distinguer dans la masse de la production, trouver leurs qualités spécifiques et inaliénables, leur caractère artistique immanent. C'est pourquoi l'analyse cède le pas à la théorie. De cette théorie M. Žirmunskij cherche à préciser les contours encore fuyants. Il expose la portée de ses parties principales: la stylistique (comprenant l'euphonie, la lexicologie historique, la syntaxe poétique et la sémantique), la thématique et la composition.

Donc, le premier point acquis est la formation d'une science de la littérature. Ses méthodes sont déduites des particularités spécifiques de l'œuvre littéraire. C'est pourquoi dans la première phase de l'examen des matériaux, l'attention se porte de préférence sur la forme. Les formalistes ne se lassent pas d'insister sur le fait que leur intérêt pour la forme découle logiquement de la nouvelle façon de poser le problème de la littérature en tant qu'art concret, n'ayant que faire de toutes les superstructures morales, psychologiques, sociologiques, idéologiques, etc. Les conditions historiques se trouvent exclues, les formalistes prennent leurs sujets d'observation où ils les trouvent; tout leur est bon: les chefs-d'œuvre de la littérature universelle et les dicions populaires, pourvu qu'ils portent le cachet de la forme. Mais leurs préférences vont à la littérature moderne, qui agit sur le lecteur directement et d'autant plus sûrement que le sentiment du langage de notre époque nous est plus sûrement proche.

C'est l'objet même de la science de la littérature qui détermine l'attention soutenue consacrée désormais à la [249] forme de l'œuvre d'art²⁴. Jadis on se représentait volontiers la forme comme un vase que pouvait emplir n'importe quel contenu. Mais les formalistes, réfutant ce dualisme simpliste, ont démontré l'unité indissoluble de l'œuvre d'art. Tout en elle, le choix des mots, cette matière première de la littérature, aussi bien que le choix des thèmes (le caractère des héros ne représentant qu'un thème comme un autre) tend à l'effet artistique. Cet effet étant obtenu grâce aux moyens de l'auteur, la forme n'est que le contenu rendu sensible²⁵ et l'œuvre d'art ne représente qu'une somme de procédés stylistiques.

²⁴ "La notion de la forme commençait à s'identifier pour nous é la notion de la littérature comme telle – à la notion du fait littéraire" (Ejchenbaum, *La théorie de la méthode formelle – Teorija formal'nogo metoda*). V. son recueil *La littérature*, Leningrad, éd. Priboj, 1927). Mais c'est là une conséquence de la mise au point du problème littéraire, et non pas une opinion préconçue. La méthode ne fait que découler de la façon dont se pose la question. (V. Žirmunskij, *Les buts de la poétique*). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les novateurs ont pris en grippe leur surnom de "formalistes", préférant appeler leur méthode la méthode "morphologique" (B. Ejchenbaum, *Le jeune Tolstoï*, 8).

²⁵ V. Šklovskij, "L'art considéré comme procédé", *La Poétique*.

Essendo quest'ultima considerata arte, la scienza che se ne occupa tratta prima di tutto della tecnica di quest'arte. Prima di giungere alle ampie sintesi storiche, si tratta di imparare ad analizzare e interpretare i fatti letterari in sé. È quindi necessario saper distinguerli nella massa della produzione, individuare le loro qualità specifiche e inalienabili, il loro carattere artistico immanente. Perciò l'analisi cede il passo alla teoria. Di questa teoria Viktor Žirmunskij cerca di precisare i contorni ancora sfuggenti. Espone la portata delle sue parti principali: la stilistica (che comprende l'eufonia, la lessicologia storica, la sintassi poetica e la semantica), la tematica e la composizione.

Quindi, il primo punto acquisito è la formazione di una scienza della letteratura. I suoi metodi sono dedotti dalle specificità dell'opera letteraria. È per questo motivo che nella prima fase dell'esame dei materiali l'attenzione si rivolge preferibilmente alla forma. I formalisti non si stancano di insistere sul fatto che il loro interesse verso la forma derivi logicamente dal nuovo modo di porre il problema della letteratura in quanto arte concreta, che non ha niente a che fare di tutte le sovrastrutture morali, psicologiche, sociologiche, ideologiche, ecc. Le condizioni storiche si trovano escluse, i formalisti prendono i soggetti di osservazione laddove li trovano; tutti vanno bene: i capolavori della letteratura universale e i detti popolari, purché siano dotati di una forma. Ma le loro preferenze vanno alla letteratura moderna, che agisce sul lettore direttamente e sicuramente in quanto la percezione del linguaggio della nostra epoca ci è certamente più vicina.

È l'oggetto stesso della scienza della letteratura a determinare la costante attenzione dedicata ormai alla [249] forma dell'opera d'arte²⁴. Un tempo ci si rappresentava volentieri la forma come un vaso che poteva essere riempito di qualsiasi contenuto. Ma i formalisti, confutando questo dualismo semplicistico, hanno dimostrato l'unità indissolubile dell'opera d'arte. Tutto in quest'ultima, la scelta delle parole, come materia prima della letteratura, nonché la scelta dei temi (visto che il carattere dei protagonisti rappresenta solo un tema qualsiasi) tende all'effetto artistico. Siccome quest'effetto viene raggiunto attraverso i mezzi a disposizione dell'autore, la forma non è altro che il contenuto reso sensibile²⁵ e l'opera d'arte rappresenta soltanto una somma di procedimenti stilistici.

²⁴ "Il concetto della forma cominciava ad identificarsi per noi alla nozione della letteratura in quanto tale – al concetto del fatto letterario" (B. Ėjchenbaum, "La teoria del metodo formale" / "Teorija formal'nogo metoda"). Cfr. la sua raccolta *La letteratura*, Leningrado, ed. Priboj, 1927). Ma questa è una conseguenza della messa a punto del problema letterario, e non è un parere preconcepito. Il metodo non fa altro che risultare dal mondo in cui la domanda si pone. (V. Žirmunskij, *I compiti della poetica*). Tra l'altro è il motivo per cui i novatori hanno preso in uggia il loro soprannome "formalisti", preferendo chiamare il proprio metodo "morfologico" (B. Ėjchenbaum, *Il giovane Tolstoj*, 8).

²⁵ V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", *Poetica*.

La conception du procédé (*priem*) comme nous avons pu le voir, est d'une importance essentielle pour le système formaliste. Du moment que l'effet artistique est dû non pas à l'inspiration ou aux idées abstraites du créateur, mais qu'il dépend de sa forme de réalisation, du moment que l'art est une suite d'actes éminemment conscients et prémédités²⁶, ce qui importe le plus, c'est l'artifice, et sa mise en œuvre. Comme l'a démontré Šklovskij, le but de tout art est de régénérer l'objet aux yeux du lecteur (éventuellement du spectateur); le procédé qui correspond à ce but est celui qui rend l'objet *étrange*, qui le dépouille de sa routine et de son accoutumance (*ostranenie*). A ce point de vue, l'étude de la production en masse s'impose, car les procédés, en se propageant, deviennent caractéristiques d'une école entière. Le renouvellement des procédés est un facteur primordial de l'évolution littéraire car le dynamisme est inhérent aux phénomènes artistiques. Ce remplacement des procédés les uns par les autres s'explique par des [250] raisons d'évolution artistique, en dehors de toute influence d'ordre historique et culturel. "La nouvelle forme apparaît non pas pour exprimer un nouveau contenu, mais pour remplacer une ancienne forme ayant perdu son influence artistique" telle est la formule donnée par Šklovskij de l'évolution littéraire. Quant au mécanisme de cette évolution, il est dû à un phénomène qu'on pourrait appeler la *canonisation des genres*²⁷. Selon lui, à une même époque coexistent plusieurs écoles littéraires, dont une représente "le sommet canonisé". Par la suite, on voit s'élever à la surface les genres inférieurs qui sont canonisés à leur tour. C'est ainsi que Dostoevskij fit canoniser certains éléments du roman-feuilleton, Nekrasov – le vau de vile et la polémique journalistique, Blok – la romance tzigane, etc. La force motrice, ici, c'est la nécessité de surmonter les pratiques routinières en leur opposant du nouveau. Nous verrons tout à l'heure les objections qu'opposent à ce schéma par trop simple et commode des savants plus circonspects.

En passant à la théorie de la prose, signalons en premier lieu les travaux de Victor Šklovskij, le spirituel animateur de la méthode formelle. C'est lui qui en a forgé le vocabulaire technique, c'est lui qui a procédé à la révision des conceptions fondamentales. En particulier, il s'est consacré aux questions de la composition; cette dernière détermine non seulement la disposition, mais le choix des éléments constructifs. Les motifs psychologiques, eux aussi, ne sont que des éléments constructifs pareils aux autres, introduits non pas en raison de leur signification "idéologique" indépendante, mais comme mobiles dynamiques nécessaires au fondement de l'action et au "développement du sujet" (*Razvertyvanie sjužeta*)²⁸.

²⁶ Les formalistes laissent consciemment de côté les régions nébuleuses de la psychologie créatrice.

²⁷ V. Šklovskij, *Rozanov*, réimprimé dans son recueil *La théorie de la prose (Teorija prozy)*, Ed. Krug, Moscou-Leningrad, 1925.

²⁸ Šklovskij cite une lettre curieuse de Tolstoï à propos du personnage du prince Bolkonskij,

La concezione del procedimento (*priëm*) come abbiamo potuto vedere, è di importanza fondamentale per il sistema formalista. Dal momento che l'effetto artistico non è dovuto all'ispirazione o alle idee astratte del creatore ma dipende dalla forma in cui viene realizzato, dal momento che l'arte è un susseguirsi di atti eminentemente consapevoli e premeditati²⁶, l'artificio e la sua attuazione sono quello che importa maggiormente. Come dimostrato da Šklovskij, lo scopo di qualsiasi arte è quello di rigenerare l'oggetto agli occhi del lettore (eventualmente dello spettatore); il metodo che corrisponde a questo scopo è quello che rende l'oggetto "straniato", che lo priva della sua routine e della sua assuefazione (*ostranenie*). Da questo punto di vista, lo studio della produzione di massa è d'obbligo, perché i procedimenti, diffondendosi, diventano caratteristici di un'intera scuola. Il rinnovo dei procedimenti è un fattore primordiale dell'evoluzione letteraria perché il dinamismo è inerente ai fenomeni artistici. Questa sostituzione dei procedimenti gli uni con gli altri si spiega con [250] motivi legati all'evoluzione artistica, al di fuori di qualsiasi influenza di natura storica e culturale. "La nuova forma non compare per esprimere un nuovo contenuto, bensì per sostituire una vecchia formula che ha perso la propria influenza artistica", questa è la formula data da Sklovskij sull'evoluzione letteraria. Quanto al meccanismo di questa evoluzione, è dovuto a un fenomeno che si potrebbe definire *canonizzazione dei generi*²⁷. Secondo lui, in una stessa epoca convivono diverse scuole letterarie, una delle quali rappresenta "il vertice canonizzato". Successivamente, vediamo ergersi in superficie i generi inferiori che a loro volta sono canonizzati. Così Dostoevskij fece canonizzare alcuni elementi del romanzo d'appendice, Nekrasov lo fece con il vaudeville e la polemica giornalistica, Blok lo fece con la romanza tzigana, ecc. Qui la forza motrice è la necessità di andare oltre le pratiche di routine contrapponendo la loro novità. Vedremo fra poco le obiezioni che scienziati più circospetti muovono a questo modello fin troppo semplice e comodo.

Nel passare alla teoria della prosa segnaliamo in primo luogo le ricerche di Viktor Šklovskij, l'artefice spirituale del metodo formale. È stato lui a coniarne il vocabolario tecnico, è stato lui a compiere la revisione dei concetti fondamentali. In modo particolare, si è dedicato alle questioni della composizione; quest'ultima non solo determina la disposizione ma anche la scelta degli elementi costruttivi. Anche i motivi psicologici non sono altro che elementi costruttivi simili agli altri, che non sono introdotti a causa del loro significato "ideologico" bensì come moventi dinamici necessari al fondamento dell'azione e allo "sviluppo dell'intreccio" (*Razvertyvanie sjužeta*)²⁸. L'analisi formale

²⁶ I formalisti lasciano consapevolmente da parte le zone nebulose della psicologia creativa.

²⁷ V. Šklovskij, *Rozanov*, nuova ristampa nella sua raccolta *Teoria della prosa (Teorija prozy)*, Mosca-Leningrado, Ed. Krug, 1925.

²⁸ Šklovskij cita una lettera curiosa di Tolstoj a proposito del personaggio del principe

L'analyse formelle est plus facile et plus évi-[251]dente, appliquée à celles des œuvres littéraires où l'auteur ne dissimule pas sa technique, mais où, au contraire, il "dénude le procédé". De là l'intérêt exceptionnel manifesté par les formalistes envers un écrivain tel que Sterne (*Tristram Shandy*), dont l'art principal consiste à "jouer avec le procédé"²⁹. C'est pour la même raison que s'explique l'intérêt des formalistes pour la "prose ornementale"³⁰ et pour des époques entières qui consacrèrent une attention spéciale aux questions de la forme. C'est ainsi qu'ils découvrirent l'époque de 1830, d'une importance exceptionnelle dans la littérature russe; ils révélèrent la lutte entre la poésie et la prose à cette époque; ils expliquèrent le triomphe de la prose qui avait conduit à l'effacement temporaire de Puškin. Ils remirent ainsi sur le tapis les questions fondamentales de la prose russe, soulevées par la formation de l'"école naturelle". Les ouvrages de M. Victor Vinogradov sur Gogol et la littérature de son temps en peuvent servir d'exemple frappant³¹.

Il commence par l'examen des motifs traditionnels préférés des auteurs de l'école naturelle (ce pour quoi il compulse les revues russes des années 1820-1850), puis il passe aux procédés caractéristiques spécifiquement "naturels", démontre la différence entre ces procédés (en particulier de la manière de Gogol) et ce qu'il est convenu d'appeler "réalisme", et donne, à la base de ces matériaux immenses fournis par la production en masse, une description synthétique du style gogolien³². Dans [252] ses *Études sur le style de Gogol*, c'est sa manière même qui est intéressante. Il

un des héros de "La guerre et la paix": "Je m'empresse de faire pour vous l'impossible, c'est-à-dire de répondre à votre question. André Bolkonskij n'est personne, comme tout héros d'un romancier, et non pas d'un faiseur de mémoires ou de personnalités. J'aurais honte de me faire imprimer si tout mon travail consistait à faire un portrait, à noter, à fixer. Je tâcherai d'expliquer qui est mon André. Dans la bataille d'Austerlitz, qui ne viendra que dans la suite, mais par laquelle j'ai commencé le roman, il me fallait faire tuer un brillant jeune homme; dans la suite du roman, je n'avais besoin que du vieux Bolkonskij avec sa fille, mais comme il est gênant de décrire un personnage qui ne se rattache en rien au roman, je décidai de faire du brillant jeune homme le fils du vieux Bolkonskij. Ensuite il m'intéressa, un rôle se trouva pour lui au cours du roman, et je lui fit grâce en le blessant grièvement au lieu de le tuer. Telle est, princesse, mon explication absolument véridique, et à cause de cela peut-être vague, du personnage de Bolkonskij... (Le 3 mai 1863). (*Sujaz priemov sjužetosloženijsa s obščimi priemami stilja*). *La Poétique*, p. 139.

²⁹ V. Šklovskij, *Le roman parodiste (Parodijnyj roman)*, Tristram Shandy, Pétersbourg, Ed. "Opojaz", 1921.

³⁰ Cf. B. Ejchenbaum, *Leskov et la prose moderne (Leskov i sovremennaja proza)*, "Literatura", Leningrad, 1927.

³¹ L'analyse de ces ouvrages serait, sans doute, plus à sa place à l'article "études de style", mais pour donner une idée plus nette des recherches relatives à la prose russe, je les indique ici.

³² V. Vinogradov, *Le sujet et la composition dans la nouvelle de Gogol "Le nez" (Načala, 1921, 1)*. *Gogol et Jules Janin (Literaturnaja mysl', 1924, III)*. *Le sujet et l'architecture du roman de Dostoïevski "Les pauvres gens" (Tvorčeskij put' Dostoevskogo, 1924)*. *Gogol et l'école naturelle*, Ed. Obrazovanie, 1925. *Études sur le style de Gogol, "Voprosy poëtiki"*, VIII, Leningrad, éd. Academia, 1926. Pour l'histoire d'un motif important cf. A. Ceitlin, *Les contes mettant en scène le fonctionnaire pauvre de Dostoïevski (Povesti o bednom činovnikê Dostoevskogo)*, 1923.

è più facile e evi [251] dente, applicata a quelle delle opere letterarie in cui l'autore non nasconde la sua tecnica, ma in cui, invece, "mette allo scoperto il procedimento". Da qui l'interesse eccezionale dimostrato dai formalisti verso uno scrittore come Sterne (*Tristram Shandy*), la cui arte principale consiste nel "giocare con l'artificio"²⁹. È per lo stesso motivo che si spiega l'interesse dei formalisti verso la "prosa ornamentale"³⁰ e verso interi periodi che dedicarono un'attenzione specifica verso le questioni della forma. Scoprirono così l'epoca del 1830, di un'importanza eccezionale nella letteratura russa; rivelarono la lotta tra poesia e prosa in quell'epoca; spiegarono il trionfo della prosa che aveva portato alla temporanea eclissi di Puškin. Sollevarono così di nuovo le questioni fondamentali della prosa russa, evidenziate dalla formazione della "scuola naturale". Le opere di Viktor Vinogradov su Gogol' e la letteratura del tempo possono rappresentarne un esempio lampante³¹.

Comincia con l'esame dei motivi tradizionali prediletti dagli autori della scuola naturale (e per questo compulsa le riviste russe degli anni 1820-1850), passa poi ai metodi caratteristici prettamente "naturali", dimostra la differenza tra questi procedimenti (il particolare il modo usato da Gogol') e quello che siamo abituati a chiamare "realismo", e dà, alla base di questi ampi materiali forniti dalla produzione di massa, una descrizione sintetica dello stile di Gogol'³². Nei [252] suoi *Studi sullo stile di Gogol'*, è la sua stessa maniera

Bolkonskij, uno dei protagonisti di *Guerra e pace*: "Per voi mi affretto a fare l'impossibile, cioè rispondere alla vostra domanda. Andrej Bolkonskij non è nessuno, come qualsiasi eroe di un romanziere, e non è qualcuno che fabbrica memorie o personalità. Mi vergognerei a farmi stampare se tutto il mio lavoro consistesse a fare un ritratto, ad annotare e a fissare. Cercherò di spiegare chi è il mio Andrej. Durante la battaglia di Austerlitz, di cui si parlerà solo in seguito, ma con la quale ho iniziato il romanzo, dovevo fare ammazzare un brillante giovane uomo; nel seguito del romanzo, mi servivano solo il vecchio Bolkonskij con la figlia, ma siccome è imbarazzante descrivere un personaggio che non può essere collegato con nulla nel romanzo, decisi di fare del brillante giovane uomo il figlio del vecchio Bolkonskij. Successivamente mi interessò, fu trovato un ruolo per lui durante il romanzo, e lo risparmierei ferendolo gravemente invece di ucciderlo. Principessa, questa è la mia spiegazione del tutto veritiera, e forse per questo, un po' vaga, del personaggio di Bolkonskij..." (3 maggio 1863). (*Sujaz' priëmov sjužetosložënjaja s obščimi priëmami stilja*), *Poetica*, 139.

²⁹ V. Šklovskij, *Il romanzo parodistico (Parodijnyj roman)*, Tristram Shandy, Pietroburgo, Ed. "Opojaz", 1921.

³⁰ Cfr. B. Eĭchenbaum, *Leskov e la prosa moderna (Leskov i sovremennaja proza)*, "Literatura", Leningrado, 1927.

³¹ L'analisi di queste opere sarebbe senz'altro più adeguata nell'articolo "studi sullo stile", ma per dare un'idea più chiara delle ricerche relative alla prosa russa, le indico qui.

³² V. Vinogradov, *Il soggetto e la composizione nella novella di Gogol' "Il naso" (Načala*, 1921, 1). *Gogol' e Jules Janin (Literaturnaja mysl'*, 1924, III). *Il soggetto e l'archittonica del romanzo di Dostoevskij "Povera gente" (Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, 1924). *Gogol' e la scuola naturale*, Ed. Obrazovanie, 1925. *Studi sullo stile di Gogol'*, "Voprosy poëtiki", VIII, Leningrado, ed. Academia, 1926. Per la storia di un motivo importante, cfr. A. Cejtin, *I racconti che mettono in scena il funzionario povero di Dostoevskij (Povesti o bednom činovnike Dostoevskogo)*, 1923.

prend pour point de départ les parodies³³ découvertes par lui dans les revues du temps de Gogol, compare leurs données à celles qu'il possède déjà, et s'appuyant sur leur conception particulière de l'étrange et du nouveau, il en conclut à la nouveauté de Gogol et de l'école naturelle. En somme, tout le livre n'est qu'un commentaire historique, linguistique et littéraire des parodies. Les nouveaux motifs architectoniques – l'entrelacement de la ligne du sujet avec les épisodes secondaires, les procédés de narration, la lutte contre l'idéalisation, le vocabulaire trivial, l'humour des mots, les hors-d'œuvre lyriques et pathétiques, la "cacophonie" et la "cacopsychie", – Vinogradov passe par tous ces points et par bien d'autres encore pour arriver à la conclusion que l'école "naturelle" est due à un besoin de renouvellement stylistique, et que l'introduction d'une nouvelle "psychologie" littéraire est une conséquence de la réforme stylistique.

En passant à la théorie de la poésie, nous constaterons que c'est le domaine où les formalistes ont acquis les résultats les plus probants. On peut dire sans exagération qu'avant l'école formelle, la nature du vers russe n'a été connue que grâce à des tâtonnements, parfois à des divinations telles que *le Symbolique* d'André Bélyj (1910), mais qu'il lui manquait jusqu'aux premiers principes de l'analyse scientifique. M. Tomaševskij, auteur de bon nombre d'ouvrages analytiques se rapportant à la prosodie russe (surtout à Puškin) essaie, dans sa *Versification russe*³⁴, de systématiser les procédés de [253] classement et de description des vers russes. Il fait une part léonine au rythme dans ses rapports avec le mètre, la césure, le langage parlé, la rime, la composition strophique, etc. M. Victor Žirmunskij, par contre, aborde dans son *Introduction à la métrique. La théorie du vers*³⁵, les questions purement métriques. Représentant de la méthode de la littérature comparée en Russie, disposant d'une érudition immense, M. Žirmunskij ne se borne pas à examiner les problèmes du vers russe en connexion avec les problèmes généraux de la versification. Il donne de vastes commentaires et cite de nombreux exemples, dont l'ensemble forme un aperçu historique de l'évolution du vers russe à partir du XVIII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine.

Le livre de M. Gukovskij *La poésie russe au XVIII^e siècle*³⁶ représente une contribution des plus précieuses à l'histoire du vers russe, bien qu'elle dépasse de beaucoup les limites de la versification proprement dite. Elle fournit de nouveaux matériaux à l'histoire de la lutte des systèmes poétiques de Lomonosov et Sumarokov, qui aboutit à l'avènement de Deržavin. Ce livre, aride à force de

³³ Cf. Jurij Tynjanov, *Dostoëvskij i Gogol (K teorii parodii) (Contribution à la théorie de l'aparodie)*, Ed. Opojaz, 1921, où l'auteur démontre, se basant sur une analyse stylistique, que *Le village Stepančikovo* de Dostoëvskij n'est qu'une parodie de Gogol, le moraliste de l'époque de *La correspondance avec les amis*, mettant en jeu Gogol lui-même sous les traits du célèbre Taruffe russe Foma Opiskin.

³⁴ *Russkoe stikhosloženie. Metrika*, "Voprosy Poëtiki", Pétersbourg, éd. Academia, 1923.

³⁵ *Vedenie v metriku. Teorija stikha*, "Voprosy Poëtiki" VI, Leningrad, éd. Academia, 1925.

³⁶ *Russkaja poèzija XVIII-go veka*, "Voprosy Poëtiki", X, 1927.

ad essere interessante. Prende come oggetto la parodia³³ da lui scoperta sulle riviste dell'epoca di Gogol', confronta i loro dati con quelli già in suo possesso e, appoggiandosi sul loro concetto specifico dello strano e del nuovo, giunge alla conclusione della novità di Gogol' e della scuola naturale. Insomma l'intero libro è solo un commento storico, linguistico e letterario della parodia. I nuovi motivi architettonici – l'intrico della linea del soggetto con gli episodi secondari, i metodi narrativi, la lotta contro l'idealizzazione, il vocabolario triviale, l'umorismo delle parole, i preludi lirici e patetici, la "cacofonia" e la "cacopsyche" – Vinogradov passa attraverso tutti questi punti e molti altri per giungere alla conclusione che la "scuola naturale" sia dovuta a un bisogno di rinnovo stilistico, e che l'introduzione di una nuova "psicologia" letteraria sia una conseguenza della riforma stilistica.

Passando alla teoria della poesia, costateremo che è il campo in cui i formalisti hanno acquisito i risultati più probanti. Senza esagerare, possiamo dire che prima della scuola formale, l'essenza del verso russo sia stata conosciuta sono attraverso tentennamenti, e a volte divinazioni come *Il simbolico* d'Andrej Belyj (1910), ma che gli mancassero persino i primi principi dell'analisi scientifica. Tomaševskij, autore di parecchie opere analitiche che si riferiscono alla prosodia russa (soprattutto a Puškin) prova, nella sua *Versificazione russa*³⁴, di sistematizzare i metodi di [253] classifica e di descrizione dei versi russi. Dedica un'importanza esagerata al ritmo nei suoi rapporti con il metro, la cesura, il linguaggio parlato, la rima, la composizione strofica, ecc. Viktor Zirmunskij, invece, affronta nella sua *Introduzione alla metrica. La teoria del verso*³⁵, le questioni prettamente metriche. Rappresentante del metodo della letteratura comparata in Russia, in possesso di un'immensa erudizione, Zirmunskij non si limita ad esaminare i problemi del verso russo in connessione con i problemi generali della versificazione. Fa ampi commenti e cita tanti esempi, e l'insieme costituisce un quadro storico dell'evoluzione del verso russo dal XVIII secolo fino all'epoca contemporanea.

Il libro di G. Gukovskij *La poesia russa nel XVIII secolo*³⁶ rappresenta un contributo fra i più preziosi alla storia del verso russo, benché superi moltissimo i limiti della versificazione propriamente detta. Fornisce nuovi materiali alla storia della lotta dei sistemi poetici di Lomonosov e Sumarokov, che sfocia nell'avvento di Deržavin. Questo libro, arido in quanto contiene troppi

³³ Cfr. Jurij Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii)* (*Contributo alla teoria della parodia*), Ed. Opojaz 1921, in cui l'autore dimostra, basandosi su un'analisi stilistica, che *il villaggio Stepančikovo* di Dostoevskij non è altro che una parodia di Gogol', il moralista dell'epoca della *Corrispondenza con gli amici*, che mette in gioco lo stesso Gogol' con i lineamenti del famoso Tartufo russo Foma Opiskin.

³⁴ *Russkoe stichosloženie. Metrika*, "Voprosy Poëtiki", Pietroburgo, ed. Academia, 1923.

³⁵ *Vvedenie v metriku. Teorija stikha*, "Voprosy Poëtiki" VI, Leningrado, ed. Academia, 1925.

³⁶ *Russkaja poëzija XVIII-go veka*, "Voprosy Poëtiki", X, 1927.

contenir trop de matériaux inconnus et méconnus, est désormais indispensable à quiconque veut comprendre les voies de la poésie russe, et en particulier les liens rattachant Puškin au XVIII^e siècle.

M. Žirmunskij a consacré un volume imposant au problème particulier de la rime: *La rime, son histoire et sa théorie*³⁷. L'exposé, toujours selon les principes de la littérature comparée, parcourt la longue voie qui mène à la canonisation de la rime et de là, à travers la tourmente symboliste, au "rithmoïde" (*rifmoid*) moderne. Un autre ouvrage de M. Žirmunskij *La composition de la poésie lyrique*³⁸ a pour objet l'analyse des rapports étroits existant entre le rythme et la syntaxe, et de la structure qui résulte de leur corrélation.

J'ai mentionné ci-dessus les premiers travaux impor-[254]tants des formalistes relatifs à la valeur phonique des vers. Leurs recherches dans cette direction sont étroitement liées à la linguistique³⁹. En partant de l'école allemande de l'*Ohrenphilologie*, M. Ejchenbaum a cherché à analyser le principe qui relie la phrase poétique au vers proprement dit, à sa structure et à son intonation. A ce point de vue, il établit dans son livre I la mélodique du vers lyrique russe⁴⁰, trois styles de poésie lyrique, à savoir: le style déclamatoire, le style chantant et le style parlé; il étudie plus particulièrement le style chantant, caractéristique de l'école romantique et symboliste. Dans un autre livre, consacré à la poétesse Anna Akhmatova⁴¹, M. Ejchenbaum observe dans son œuvre les correspondances entre le lexique, la syntaxe, le rythme et l'intonation.

Notons d'autre part les travaux de M. Bernstein, qui se base sur des notations phonographiques des voix de poètes vivants pour en déduire différents types mélodiques⁴².

La question de sémaciologie poétique est posée par M. Tynjanov dans son *Problème du langage poétique*⁴³. L'auteur note les multiples modifications que subit le sens des mots introduits dans un vers. Il analyse l'influence de la construction du vers, dont le facteur dominant est le rythme (portée de l'accent, enjambement, etc.) sur le sens du mot; dès qu'il fait partie du vers, le mot devient membre d'une unité rythmique et se trouve, par là, intensifié et dynamisé. (En passant, M. Tynjanov aborde certaines questions peu explorées, entre autres, celle des "équivalents" du texte poétique. C'est ainsi qu'il explique d'une façon frappante la question jusqu'ici non élucidée des "strophes omises" dans les poèmes de Puškin; il considère cette omission comme un procédé poétique efficace).

³⁷ *Rifma, ee istorija i teorija*, "Voprosy Poetiki", III, 1923.

³⁸ *Kompozicija liričeskogo stikhotvorenija*, Pétersbourg, éd. "Opojaz", 1921.

³⁹ *Le parler russe (Russkaja reč)*, Recueil sous la direction de L. S'c'erba, Pétersbourg, 1923.

⁴⁰ *Melodika russkogo stikha*, Pétersbourg, éd. Opojaz, 1922.

⁴¹ Pétersbourg, 1923.

⁴² *Les voix des poètes (Golosa poetov)*, "Voprosy poetiki".

⁴³ *Problema stikhotvornogo jazyka*, "Voprosy poetiki", V, 1924.

materiali sconosciuti o conosciuti male, è ormai indispensabile per chiunque volesse capire le vie della poesia russa, e in particolare i legami che collegano Puškin al XVIII secolo.

Viktor Žirmunskij ha dedicato un imponente volume al problema specifico della rima: *La rima, la sua storia e teoria*³⁷. La riflessione, sempre secondo i principi della letteratura comparata, percorre la lunga strada che porta alla canonizzazione della rima, e da lì, attraverso la bufera simbolista, al "ritmoido" (*rifmoid*) moderno. Un'altra opera di Viktor Žirmunskij, *La composizione della poesia lirica*³⁸ ha come oggetto l'analisi degli stretti rapporti esistenti tra ritmo e sintassi, e della struttura che risulta dalla loro correlazione.

Qui sopra ho citato i primi lavori impor-[254]tanti dei formalisti relativi al valore fonico dei versi. Le loro ricerche in questa direzione sono strettamente legate alla linguistica³⁹. A partire dalla scuola tedesca dell'*Ohrenphilologie*, Èjchenbaum ha cercato di analizzare il principio che collega la frase poetica al verso propriamente detto, alla sua struttura e alla sua intonazione. Da questo punto di vista, nel suo libro stabilisce la melodia del verso lirico russo⁴⁰, tre stili di poesia lirica, vale a dire: lo stile declamatorio, lo stile melodioso e lo stile parlato; studia in modo più specifico lo stile melodioso, caratteristico della scuola romantica e simbolista. In un altro libro, dedicato alla poetessa Anna Achmatova⁴¹ Èjchenbaum osserva nell'opera di lei le corrispondenze tra lessico, sintassi, ritmo e intonazione.

Notiamo d'altra parte i lavori di Bernstein, che si basa su annotazioni fonografiche delle voci dei poeti viventi per dedurne diversi tipi melodici⁴².

La questione della semasiologia poetica è posta da J. Tynjanov nel suo testo *Problema del linguaggio poetico*⁴³. L'autore nota le molteplici modifiche subite dal senso delle parole introdotte in un verso. Analizza l'influenza della costruzione del verso, il cui fattore prevalente è il ritmo (portata dell'accento, *enjambement*, ecc.) sul significato della parola; non appena fa parte del verso, la parola diventa membro di un'unità ritmica e si trova quindi intensificata e dinamizzata. (Tra parentesi, Tynjanov affronta alcune questioni poco esplorate, tra cui quella degli "equivalenti" del testo poetico. Spiega così in modo eclatante la questione finora non delucidata delle "strofe omesse" nei poemi di Puškin; considera quest'omissione un metodo poetico efficace).

³⁷ *Rifma, ee istorija i teorija*, "Voprosy Poëtiki", III, 1923.

³⁸ *Kompozicija liričeskogo stichotvorenija*, Pietroburgo, ed. "Opojaz", 1921.

³⁹ *Il discorso russo (Russkaja reč)*. Raccolta a cura di L. Ščerba, Pietroburgo, 1923.

⁴⁰ *Melodika russkogo sticha*, Pietroburgo, ed. Opojaz, 1922.

⁴¹ Pietroburgo, 1923.

⁴² *Le voci dei poeti (Golosa poetov)*, "Voprosy poëtiki".

⁴³ *Problema stichotvornogo jazyka*, "Voprosy poëtiki", V, 1924.

Avec M. Tynjanov, nous passons au problème du style [255] proprement dit. Nous avons déjà parlé sous l'article de la théorie de la prose des travaux de M. Vinogradov sur le style de Gogol et de l'"école naturelle". Ajoutons-y, avec l'étude de M. Ejchenbaum sur *Le Pardessus*, celle de M. Slonimskij: *La technique du comique chez Gogol*⁴⁴. Elle porte, en sa plus grande partie, sur les procédés de langage stylisés, sur la construction des répliques et des discours alogiques, absurdes et par là irrésistiblement comiques. Une large part est consacrée au mot, au caractère qu'il revêt dans le drame, par M.S. Balukhaty: *Les problèmes de l'analyse dramatique*⁴⁵. Il ne s'agit point ici de la théorie du genre dramatique, mais de sa technique, de la coordination de ses divers éléments et de la nature du mot dramatisé. Dans le drame, le mot chargé d'émotion est un élément dynamique qui se rattache à la forme mono-dialogique, au geste, à la mimique et qui est déterminé par tous ces facteurs. L'auteur donne comme illustration l'analyse du théâtre de Čekhov, et de son apport scénique au point de vue composition, caractères, action, plan dramatique, mise en scène, etc.

En poésie, les recherches stylistiques traitent également de la portée des mots en tant que thèmes poétiques, en tant que symboles individuels de l'œuvre du poète. Une étude de M. Vinogradov classe en groupes sémantiques les mots-symboles d'Anna Akhmatova⁴⁶: oiseau, chant, prière, amour – c'est dans ces limites étroites que tient, selon lui, l'œuvre de ce poète, l'un des plus grands de la Russie moderne.

M. Žirmunskij se sert de cette méthode sur une plus large échelle. Son ouvrage intitulé *La poésie d'Alexandre Blok*⁴⁷ partant de l'analyse des mots-thèmes poétiques de ce poète, ne se borne point à une caractéristique individuelle. Ayant noté son goût pour les métaphores, le mécanisme compliqué de la collusion entre les métaphores appartenant à de différentes catégories, les néologismes, le symbolisme mystique du vocabulaire, la ca-[256]tachèse, le lien qui rattache Blok aux romantiques allemands, à Hugo et à Shelley, en un mot, la transfiguration de l'action comme qualité maîtresse, M. Žirmunskij en conclut à la "nature romantique" de la métaphore; à cette dernière, il oppose l'emploi de la métonymie, dont la nature modérée, logique, rationnelle et sciemment conventionnelle correspond au style classique, de Voltaire et Delille à Puškin. M. Žirmunskij aborde une fois de plus ce sujet dans *Valerij Brjusov et l'héritage de Puškin*⁴⁸, essai d'analyse comparée. Il y oppose le style de Brjusov, poète de l'émotion musicale, étroitement lié à la poésie romantique et symboliste, au style de Puškin, poète du mot exact et de la syntaxe logique, sobre, net, précis, avare de moyens d'expression. Il s'ensuit une mise au point importante: c'est à

⁴⁴ *Tekhnika komičeskogo u Gogolja, Voprosy poetiki*, I, 1923.

⁴⁵ *Problemy dramaturgičeskogo analiza, Voprosy poetiki*, IX, 1927.

⁴⁶ V. Vinogradov, *O simvolike A. Akhmatovoj (Literaturnaja mysl, I)*.

⁴⁷ Ed. *Kartočnyj domik*, Pétersbourg 1921.

⁴⁸ *Valerij Brjusov i nasledie Puškina. Opyt sravnitelno-stilističeskogo issledovanija*, Pétersbourg, Ed. Elzévir, 1922.

Con Tynjanov, passiamo al problema dello stile [255] propriamente detto. Abbiamo già parlato nell'articolo della teoria della prosa dei lavori di Vinogradov sullo stile di Gogol' e della "scuola naturale". Aggiungiamoci, con lo studio di Èjchenbaum su *Il cappotto*, quello di Slonimskij: *La tecnica del comico in Gogol'*⁴⁴. Per la maggior parte verte sui procedimenti di linguaggio stilizzati, sulla costruzione delle battute e dei discorsi privi di logica, assurdi e per via di conseguenza irreconciliabilmente comici. Un'ampia parte è dedicata alla parola, al carattere che riveste nel dramma, da S. Baluchatyj: *I problemi dell'analisi drammatica*⁴⁵. Non si tratta qui della teoria del genere drammatico, bensì della sua tecnica, del coordinamento dei suoi diversi elementi e dell'entità della parola drammatizzata. Nel dramma, la parola carica di emozione è un elemento dinamico che si collega alla forma mono-dialogica, al gesto, alla mimica e che viene determinata da tutti questi fattori, L'autore fornisce come illustrazione l'analisi del teatro di Čechov, e del suo contributo scenico in termini di composizione, caratteri, azione, piano drammatico, messa in scena, ecc.

In poesia, le ricerche stilistiche trattano anche della portata delle parole in quanto temi poetici, simboli individuali dell'opera del poeta. Uno studio di Vinogradov classifica in gruppi semantici le parole-simbolo di Anna Achmatova⁴⁶: uccello, canto, preghiera, amore – secondo lui è in questi stretti limiti che risiede l'opera del poeta, uno dei più grandi della Russia moderna.

Viktor Žirmunskij usa questo metodo su più ampia scala. La sua opera dal titolo *La poesia di Aleksandr Blok*⁴⁷ che parte dall'analisi delle parole-tema poetiche di questo poeta, non si limita affatto ad una caratteristica individuale. Avendo notato il suo gusto per le metafore, il meccanismo complesso della collusione tra le metafore che appartengono a diverse categorie, i neologismi, il simbolismo mistico del vocabolario, la ca-[256]tacresi, il legame che collega Blok ai romantici tedeschi, a Hugo e Shelley, insomma, la trasfigurazione dell'azione come qualità maestra, Viktor Žirmunskij conclude alla "natura romantica" della metafora; a quest'ultima contrappone l'uso della metonimia, la cui natura mitigata, logica, razionale e deliberatamente convenzionale corrisponde allo stile classico, da Voltaire e Delille a Puškin. Viktor Žirmunskij affronta ancora una volta quest'argomento in *Valerij Brjusov e l'eredità di Puškin*⁴⁸, saggio di analisi comparata. Vi contrappone lo stile di Brjusov, poeta dell'emozione musicale, strettamente legato alla poetica romantica e simbolista, allo stile di Puškin, poeta della parola esatta e della sintassi logica,

⁴⁴ *Technika komičeskogo u Gogolja, Voprosy poëtiki*, I, 1923.

⁴⁵ *Problemy dramaturgičeskogo analiza, Voprosy poëtiki*, IX, 1927.

⁴⁶ V. Vinogradov, *O simbolike A. Achmatovoj (Literaturnaja mysl', I)*.

⁴⁷ Ed. *Kartočnyj domik*, Pietroburgo, 1921.

⁴⁸ *Valerij Brjusov i nasledie Puškina. Opyt sravnitel'no-stilističeskogo issledovanija*, Petrograd, Ed. Elzévir, 1922.

faux qu'on a considéré Brjusov comme l'héritier et le gardien du trésor pouchkinién. La parenté n'est que toute extérieure: l'essence de leur œuvre, leur style, est entièrement opposée. M. Žirmunskij envie à tracer une nouvelle lignée de succession poétique dans la littérature russe: il rapproche Puškin du XVIII^e siècle et il fait remonter l'évolution de la poésie du XIX^e siècle à Žukovskij. Revenant toujours vers Puškin, transporte le problème sur le terrain de la littérature comparée. Dans un ouvrage d'une maîtrise achevée – *Byron et Puškin (Contribution à l'histoire du poème romantique)*⁴⁹ il use des meilleures armes de l'arsenal formaliste. C'est une analyse minutieuse des *poèmes du Midi* de Puškin, dits "byroniens". M. Žirmunskij commence par une révision de "l'influence littéraire" qu'il réduit à un problème stylistique concret (au sens le plus large du mot style)⁵⁰. Il passe en revue les procédés des deux poètes, sujets, composition, manière, choix des thèmes, affabulation, héros, descriptions de la nature, motifs psychologiques, etc. Cette comparaison a pour résultat de prouver clairement que le *byronisme*, [257] une fois assimilé par Puškin subissait une transformation réelle, et que le romantisme outré du poète anglais se soumettait à l'harmonie classique du Russe. L'influence va toujours s'affaiblissant, et Puškin finit par la surmonter dans *Poltava*, ou, s'échappant du cercle du poème romantique, trop étroit pour lui, il trouve une issue au large du poème historique.

Le savant, à son tour, suit l'exemple du poète. *Byron et Puškin* doit être considéré comme le premier ouvrage formaliste sortant du cercle de l'analyse statistique au grand jour de l'histoire de la littérature. Il ne s'agit plus d'une constatation de fait: c'est l'évolution d'un poète, qui, à travers l'influence d'un système poétique étranger, marche à la découverte de son propre génie. La théorie de la littérature trouve un débouché dans son histoire.

VI

Si jeune que soit l'école formaliste, son premier lustre a déjà vu éclore au sein même du formalisme des divergences d'opinions. Les adeptes les plus modérés se sont mis à faire des réserves, refusant de limiter toute leur attention à l'œuvre d'art immanente. Les réserves formulées par M. Žirmunskij dans une préface polémique⁵¹, sont celles d'un historien: il ne suffit pas, selon lui, de considérer l'art comme un procédé. Du moment que l'auteur, outre des considérations artistiques, peut poursuivre des buts moraux, sociaux, etc., et que l'œuvre d'art

⁴⁹ M. Žirmunskij traite du même sujet dans une analyse de deux passages tirés, l'un d'une description romantique de Turgenev, l'autre d'une poésie classique de Puškin, étonnante par sa netteté, sa précision et sa sobriété (Article précité: *Les buts de la poésie*).

⁵⁰ *Byron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy*, Leningrad, éd. Academia, 1924.

⁵¹ Traduction russe d'un chapitre d'Oskar Walzel: *Le problème de la forme en poésie*, avec préface du prof. V. Žirmunskij, *A propos de la méthode formaliste. (K voprosu o formalnom metode)*, Pétersbourg, éd. Academia, 1921.

sobria, netta, precisa, parco di mezzi espressivi. Ne deriva un'importante messa a punto: in modo sbagliato si è considerato Brjusov come l'erede e il custode del tesoro di Puškin. La parentela è solo esterna: l'essenza della loro opera, lo stile, è del tutto opposta. Viktor Žirmunskij giunge al punto di tracciare una nuova stirpe per quanto riguarda la successione poetica nella letteratura russa: riavvicina Puškin al XVIII secolo e fa risalire l'evoluzione della poesia del XIX secolo a Žukovskij. Tornando sempre verso Puškin, trasporta il problema sul terreno della letteratura comparata. In un'opera del tutto padroneggiata – *Byron e Puškin (Contributo alla storia del poema romantico)*⁴⁹ si avvale delle armi migliori dell'arsenale formalistico. È una disamina dei *poèmes du Midi*/poemi meridionali di Puškin, definiti "byroniani". Viktor Žirmunskij comincia con una revisione della "influenza letteraria" che riduce a un problema stilistico concreto (nel senso più ampio della parola stile)⁵⁰. Passa in rassegna i metodi dei due poeti, soggetti, composizione, maniera, scelta dei temi, affabulazione, protagonisti, descrizioni della natura, motivi psicologici, ecc. Questo confronto ha come risultato quello di dimostrare chiaramente che il *byronismo*, [257] una volta assimilato da Puškin subiva una reale trasformazione, e che il romanticismo esacerbato del poeta inglese si sottoponeva all'armonia classica del russo. L'influenza si indebolisce sempre di più e Puškin finisce con superarla in *Poltava*, o, sfuggendo dal circolo del poema romantico, troppo stretto per lui, trova una soluzione lontano dal poema storico.

Lo scienziato, a sua volta, segue l'esempio del poeta. *Byron e Puškin* deve essere considerato la prima opera formalistica che esce dal circolo dell'analisi statistica per essere più che visibile nella storia della letteratura. Non si tratta più di una constatazione di fatto: è l'evoluzione di un poeta che, attraverso l'influenza di un sistema poetico straniero, cammina alla scoperta della propria genialità. La teoria della letteratura trova uno sbocco nella sua storia.

VI

Per quanto giovane sia la scuola formalistica, il suo primo lustro ha già visto spuntare allo stesso interno del formalismo divergenze di opinione. I seguaci più moderati hanno cominciato ad emettere riserve, rifiutandosi di interessarsi solo dell'opera d'arte immanente. Le riserve formulate da Viktor Žirmunskij in una prefazione polemica⁵¹, sono quelle di uno storico: secondo lui non basta considerare l'arte un artificio. Visto che l'autore, oltre a conside-

⁴⁹ V. Žirmunskij tratta lo stesso argomento in un'analisi di due brani tratti, uno da una descrizione romantica di Turgenev, l'altro da una poesia classica di Puškin, sorprendente per la sua chiarezza, precisione e sobrietà (articolo già citato: *Scopi della poetica*).

⁵⁰ *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poëmy*, Leningrado, ed. Academia, 1924.

⁵¹ Traduzione russa di un capitolo di Oskar Walzel: *Il problema della forma in poesia*. Con prefazione del prof. V. Žirmunskij: *A proposito del metodo formale (K voprosu o formal'nom metode)*, Pietroburgo, ed. Academia, 1921.

est la résultante de tous ces éléments complexes, d'autres points de vue sont aussi légitimes que le point de vue strictement formel. D'autre part, l'hypothèse du procédé ne suffit pas à expliquer l'évolution littéraire. Elle ne motive que le renouvellement des styles, mais le sens de ce renouvellement, la direction que prend l'évolution est déterminée par d'autres forces motrices. On fait à tort prévaloir les éléments de la composition formelle sur les "thèmes". On ne doit point, même à titre d'exemple, [258] rapprocher des motifs appartenant à diverses époques et à différents genres. Ce sont là des valeurs hétérogènes. Certains genres (et parmi eux le roman, forme hybride) ne se contentent pas de l'analyse formelle, qui ne peut suffire à les épuiser. Pour tout dire, il faut "tracer une ligne de démarcation entre les *buts formels* que poursuit la science de la littérature et les *principes formalistes* de son étude et de son interprétation"⁵².

Il est à noter également que les formalistes, qui cherchent à garder le contact le plus étroit avec la littérature moderne (comme par exemple le groupe moscovite *LEF*⁵³) se tournent toujours davantage vers la *critique littéraire*, genre qui exige à coup sûr l'intuition, qualité décriée par les formalistes pur sang. Le théoricien et critique de la méthode formelle. M. Engelhardt, qui cherche à en exposer la philosophie dans son ouvrage *La méthode formelle dans l'histoire de la littérature*⁵⁴ caractérise très bien cette évolution comme une retraite du front "esthétique" au front "artistique".

Evidemment, ce sont là des dissidents. Pourtant, même parmi les plus orthodoxes des formalistes, nous constatons une étrange "hérésie" qu'on pourrait désigner comme *la tentation de l'histoire*. Sans parler de M. Žirmunskij dont nous avons déjà indiqué la féconde initiative, les derniers travaux de M. Ejchenbaum sont très caractéristiques sous ce rapport. Son livre *Le jeune Tolstoï*⁵⁵ consacré la formation littéraire du romancier, comporte une conclusion dont la signification ne sera comprise que plus tard; ce sont les articles récents de M. Ejchenbaum, contenant sa nouvelle profession de foi, qui en révèlent toute la portée. *Le jeune Tolstoï*, œuvre entièrement conforme aux doctrines formalistes, contient une analyse des journaux intimes de l'écrivain, considéré non pas comme document psychologique, mais comme école du métier: "La création artistique est supra-psychologique – son caractère est de surmonter le lyrisme de l'âme. A l'opposé de l'opinion courante selon laquelle [259] Tolstoï ne se préoccupait que fort peu de la forme de ses œuvres, M. Ejchenbaum prouve que l'introspection n'était pour lui qu'un exercice de style; il montre comment Tolstoï abordait les problèmes du roman et comment il partait en guerre contre le romantisme dans un domaine purement formel, en se préoccupant avant tout de la manière de

⁵² Ivi, 20.

⁵³ *Levyj Front*.

⁵⁴ *Formalnyj metod v istorii literatury, Voprosy Poetiki*, XI, 1927.

⁵⁵ *Molodoj Tolstoj*, Pétersbourg-Berlin, Ed. Gržebn, 1922.

razioni artistiche, può perseguire scopi morali, sociali, ecc, e visto che l'opera d'arte è la risultante di tutti questi elementi complessi, altri punti di vista sono anche legittimi quanto il punto di vista prettamente formale. D'altronde l'ipotesi del metodo non basta a spiegare l'evoluzione letteraria. Motiva soltanto il rinnovo degli stili, ma il significato di questo rinnovo, la direzione presa dall'evoluzione è determinata da altre forze motrici. In modo errato si fanno prevalere gli elementi della composizione formale sui "temi". Neppure a titolo di esempio, si devono [258] riavvicinare motivi che appartengono a diverse epoche e a diversi generi. Questi sono valori eterogenei. Alcuni generi (tra cui il romanzo, forma ibrida) non si accontentano dell'analisi formale, che non può bastare ad esaurirli. In sintesi, occorre "tracciare una linea di demarcazione tra gli *scopi formali* perseguiti dalla scienza della letteratura e i *principi formalistici* del suo studio e della sua interpretazione"⁵².

È necessario notare anche che i formalisti, che cercano di mantenere il contatto più stretto possibile con la letteratura moderna (come ad esempio il gruppo moscovita *LEF*⁵³) si interessano sempre di più di *critica* letteraria, genere che richiede di sicuro intuito, qualità criticata dai formalisti doc. Il teorico e critico del metodo formale, Engelgardt, che cerca di esporne la filosofia nella sua opera *Il metodo formale nella storia della letteratura*⁵⁴ caratterizza benissimo quest'evoluzione come un ritiro dal fronte "estetico" al fronte "artistico".

Ovviamente questi sono dissidenti. Eppure anche fra i formalisti più ortodossi constatiamo una strana "eresia" che potremmo definire *la tentazione della storia*. Per non parlare di Viktor Žirmunskij di cui abbiamo già indicato la feconda iniziativa, gli ultimi lavori di Ejchenbaum sono molto caratteristici da questo punto di vista. Il suo libro *Il giovane Tolstoj*⁵⁵ dedicato alla formazione letteraria del romanziere, comporta una conclusione il cui significato sarà capito solo successivamente; sono gli articoli recenti di Ejchenbaum, che contengono la sua nuova professione di fede, a rivelarne l'intera portata. *Il giovane Tolstoj*, opera del tutto consona con le dottrine formalistiche, racchiude un'analisi dei diari dello scrittore: non vengono considerati come un documento psicologico bensì come una scuola del mestiere: "La creazione artistica è suprapsicologica – il suo carattere consiste nell'andare oltre il lirismo dell'anima. Diversamente dalla opinione diffusa secondo cui [259] Tolstoj si preoccupasse solo in minima parte della forma delle sue opere, Ejchenbaum dimostra che l'introspezione fosse per lui solo un esercizio di stile; mostra come Tolstoj affrontasse i problemi del romanzo e come lottasse contro il romanticismo in un campo prettamente formale, preoccupandosi prima di

⁵² Ivi, 20.

⁵³ *Levyj Front*.

⁵⁴ *Formal'nyj metod v istorii literatury, Voprosy poëtiki*, XI, 1927.

⁵⁵ *Molodoj Tolstoj*, Pietroburgo-Berlino, Ed. Gržebn, 1922.

l'exposé. Mais, en suivant la destinée littéraire de Tolstoï, M. Ejchenbaum se heurte à des facteurs d'une tout autre nature, impossibles à éliminer. Il s'agit de l'opposition, se précisant vers 1860, des écrivains isolés; propriétaires fonciers (Tolstoï, Turgenev, Fet) et des professionnels roturiers, travaillant à mettre sur pieds le rendement du journalisme et de la production littéraire. Au cours de son travail sur Tolstoï (suite du *Jeune Tolstoï*) l'auteur se voit obligé de compter toujours plus avec cette opposition et avec tout ce qu'elle comporte de conséquences vitales et littéraires. En des articles très intéressants⁵⁶, qui se rattachent étroitement à la vie littéraire moderne en Russie soviétique, avec ses rudes conditions économiques forçant l'auteur soit à dépendre entièrement du public, soit à chercher un second métier, M. Ejchenbaum développe le sujet effleuré dans la conclusion du *Jeune Tolstoï*. Il cherche en quelque sorte à élucider le présent grâce aux exemples du passé; il retrace les étapes de "l'industrialisation" de la production littéraire dans les années 1830-1860. La question de la "façon d'être écrivain" le ramène aux facteurs extra-littéraires. Les problèmes de l'origine et de la genèse des œuvres, dissimulés derrière les problèmes d'évolution, apparaissent de nouveau. L'histoire reprend ses droits.

Enfin, M. Tynjanov, théoricien s'il en fut, ne se délaie-t-il pas de ses analyses statiques en faisant des vies romancées pleines de goût et de finesse?⁵⁷ Au fond, ces biographies de poètes ne sont-elles pas de l'histoire de la littérature en puissance?

D'ailleurs, les formalistes eux-mêmes ne se lassent pas [260] de répéter que le "formalisme" est loin d'avoir dit son dernier mot. Le mouvement formaliste est toujours en voie d'évolution. Peut-être sommes-nous autorisés, d'ores et déjà, à dire que cette évolution s'effectue dans le sens de l'histoire. L'homme de lettres ou le spécialiste universitaire, s'il n'est pas un linguiste pur, ne pourra jamais exclure entièrement l'histoire de la sphère de ses préoccupations directes. La littérature représente une suite de phénomènes uniques, hétérogènes, ne pouvant se répéter. Sa connaissance ultime ne peut être acquise à l'aide de lois insuffisamment généralisées. Ses méthodes pencheront en dernier lieu vers celles des sciences phénoménologiques, aptes à sauvegarder le charme individuel de l'histoire.

VII

Quoi qu'il en soit à l'avenir, le formalisme, jusqu'à présent, en tant qu'instrument de travail, s'est avéré d'une efficacité et d'une fécondité prodigieuse. L'enseignement scientifique à l'Institut pour l'histoire des arts, l'élimination du dilettantisme, de l'esthétisme et du psychologisme commence à porter des

⁵⁶ *La littérature et la vie littéraire (Literatura i literaturnyj byt)*, (*Na literaturnom postu*, 1927, 3). *La littérature et l'écrivain (Literatura i pisatel)* (*Zvezda*, 1927, 5).

⁵⁷ *Kjukhla* (sur nom du décabriste Küchelbecker, ami de Puškin). Ed. Kubuž, Leningrad, 1925.

tutto della modalità della trattazione. Ma seguendo il destino letterario di Tolstoj, Ejchenbaum si scontra con fattori di natura completamente diversa, impossibili da eliminare. Si tratta dell'opposizione, che si precisò verso il 1860, da parte di scrittori isolati; proprietari fondiari (Tolstoj, Turgenev, Fet) e professionisti plebei, che lavoravano per attuare il rendimento del giornalismo e della produzione letteraria. Durante i suoi studi su Tolstoj (seguito del *Giovane Tolstoj*) l'autore fu costretto a dover sempre di più fare i conti con questa opposizione e con tutte le sue conseguenze vitali e letterarie. In articoli molto interessanti⁵⁶, che si collegano strettamente alla vita letteraria moderna nella Russia sovietica, con le sue drastiche condizioni economiche che costringono l'autore o a dipendere interamente dal pubblico o a cercare una seconda professione, Ejchenbaum sviluppa il soggetto sfiorato nella conclusione del *Giovane Tolstoj*. In qualche modo cerca di delucidare il presente attraverso gli esempi del passato; ripercorre le fasi della "industrializzazione" della produzione letteraria negli anni 1830-1860. La questione del "modo di essere uno scrittore" lo riporta ai fattori extra-letterari. I problemi dell'origine e della genesi delle opere, nascosti dietro ai problemi di evoluzione, sorgono nuovamente. La storia riprende il proprio posto.

Insomma, Tynjanov, teorico per eccellenza, non rinuncia forse alle sue analisi statiche scrivendo vite romanzate piene di gusto e sottigliezza?⁵⁷ In fondo queste biografie di poeti sono la storia della letteratura in potenza.

Tra l'altro gli stessi formalisti non si stancano [260] di ripetere che il "formalismo" è lungi dall'aver detto l'ultima parola. Il movimento formalista è sempre in evoluzione. Forse già da ora siamo autorizzati a dire che quest'evoluzione si fa nel senso della storia. Il letterato o l'esperto universitario, se non è un vero e proprio linguista, non potrà mai escludere del tutto la storia dalla sfera delle sue preoccupazioni dirette. La letteratura rappresenta un susseguirsi di fenomeni unici, eterogenei, che non possono ripetersi. La sua conoscenza ultima non può essere acquisita attraverso leggi non generalizzate a sufficienza. I suoi metodi in ultima istanza si orienteranno verso quelli delle scienze fenomenologiche, in grado di salvaguardare il fascino individuale della storia.

VII

In futuro, il formalismo risulterà comunque uno strumento di lavoro di portentosa efficacia e fecondità. L'insegnamento scientifico presso l'Istituto di storia delle arti, l'eliminazione del diletterantismo, dell'estetismo e dello

⁵⁶ *La letteratura e la vita letteraria (Literatura i literaturnyj byt)*, (*Na literaturnom postu*, 1927, 3). *La letteratura e lo scrittore (Literatura i pisatel')* (*Zvezda*, 1927, 5).

⁵⁷ *Kljucha* (soprannome del decabrista Kjučel'bek, amico di Puškin), Leningrado, Ed. Kubuč, 1925.

fruits. Témoin ces recueils d'études des élèves de l'Institut, où la stricte application des principes des maîtres se fait peut être un peu trop sentir, mais d'où se dégagent déjà des vues personnelles. Ainsi dans l'intéressant recueil *La prose russe*⁵⁸ consacré à la seconde moitié du XVIII^e siècle et à la première moitié du XIX^e siècle et composé uniquement de travaux des élèves: L. Ginzburg, *Vjazemskij homme de lettres (Vjazemskij literator)*; T. Roboli, *La littérature de voyages de l'époque du "sentimentalisme"*; B. Bukhsab, *Les premiers romans de Veltman*; B. Hofman, *La narration folkloriste de Dal*, etc. Ou bien l'article de L. Ginzburg, *Contribution à l'histoire littéraire de Benediktov*⁵⁹, éucidant sous le rapport d'idées littéraires la position du poète vis-à-vis de Bélijskij.

[261] Une fois envolée l'exagération propre aux jeunes, ces disciples des maîtres de l'école formelle donneront une génération de critiques, et, disons-le hardiment, d'historiens de la littérature, nets, précis, aguerris, conscients de leurs méthodes et bons connaisseurs de textes. Une autre conséquence s'impose: tous ces jeunes, ne l'oublions pas, ont fait leur apprentissage, à l'opposé des étudiants d'avant-guerre, sur des matériaux du XVIII^e et des premières décades du XIX^e siècle, jusqu'ici méprisés comme ne représentant aucun intérêt idéologique; ainsi, à leurs yeux, les faits de la littérature russe ont acquis une nouvelle valeur, le plus souvent ne s'accordant point avec les appréciations antérieures. Presque tous les travaux cités au cours de la présente étude établissent des points de vue nouveaux; et bien que souvent leurs auteurs ne considèrent l'esprit des œuvres qu'en fonction de leur forme⁶⁰, leurs analyses statiques unissent – avec beaucoup de lacunes encore – leurs anneaux en une seule chaîne historique.

Par suite, le schéma d'évolution de la littérature russe apparaît comme essentiellement modifié. Tout d'abord cette pierre de touche, la position de Pus'kin. Il n'est plus considéré comme un chancre divin tombé des cieux, révélant une poésie totalement inconnue avant lui. Il est l'achèvement suprême d'une époque, le fruit mûr d'un arbre dont les racines tiennent profondément au XVIII^e siècle. Ce siècle "réhabilité" se révèle non pas en imitateur aveugle

⁵⁸ *Russkaja proza*, sous la réd. De B. Ejchenbaum et J. Tynjanov, éd. Academia, Leningrad, 1926.

⁵⁹ *La Poétique (Poetika)*, II. *Vremennik otdela slovesnykh iskusstv, Gos. Inst. Iskusstv*, Leningrad, Ed. Academia, 1927.

⁶⁰ Citons la conclusion très caractéristique de M. Vinogradov dans ses *Etudes sur le style de Gogol*: selon lui, la nouvelle "naturelle" est le produit de la réforme stylistique: "La révolution du langage une fois affirmée, l'école naturelle adapte la psychologie de l'image artistique aux nouveaux principes de la composition stylistique. Après avoir élaboré la manière de peinture "typique" et créé un système complexe de reproduction des types, elle prend à son service l'idéologie et la sociologie" (204). Cf. V. Šklovskij: "Le type de Don Quichotte (tel que nous l'interprétons à présent) est la résultante de la composition du roman: en poésie, le mécanisme de l'œuvre crée souvent par lui-même des formes nouvelles". *Comment est fait Don Quichotte (Kak sdelan Dn Kikhot, 121)* extrait de la *Théorie de la prose*, 1925.

psicologismo comincia a dare risultati. Prova ne sono le raccolte di studi degli studenti dell'Istituto, dove la rigida attuazione dei principi dei maestri si fa forse sentire un po' troppo, ma da dove emergono già punti di vista personali. Ad esempio nell'interessante raccolta *La prosa russa*⁵⁸ dedicata alla seconda metà del XVIII secolo e alla prima metà dell'Ottocento e composta soltanto da lavori degli allievi: L. Ginzburg, *Vjazemskij letterato (Vjazemskij literator)*; T. Roboli, *La letteratura del viaggio all'epoca del "sentimentalismo"*; B. Buchštab, *I primi romanzi di Vel'tman*; B. Hofman, *La narrazione folcloristica di Dal*, ecc. Oppure l'articolo di L. Ginzburg, *Contributo alla storia letteraria di Benediktov*⁵⁹, delucidando dal punto di vista delle idee letterarie la posizione del poeta di fronte a Belinskij.

[261] Una volta esaurita l'esagerazione propria dei giovani, questi discepoli dei maestri della scuola formale daranno vita a una generazione di critici, e, diciamo con molto coraggio, di storici della letteratura, chiari, precisi, agguerriti, consapevoli dei propri metodi e bravi intenditori dei testi. Un'altra conseguenza è lampante: tutti questi giovani, non dimentichiamolo, hanno fatto il proprio apprendistato, diversamente dai giovani prima della Guerra, su materiali del XVIII secolo e dei primi decenni dell'Ottocento, fino ad allora disprezzati in quanto non rappresentavano nessun tipo di interesse ideologico; così, ai loro occhi, i fatti della letteratura russa hanno acquisito un nuovo valore che il più delle volte non combaciava con le valutazioni precedenti. Quasi tutti i lavori citati in questo studio stabiliscono punti di vista nuovi; e anche se spesso gli autori considerano lo spirito delle opere solo in funzione della forma⁶⁰, le loro analisi statiche uniscono – ancora con molte lacune – gli anelli in una unica catena storica.

In seguito, il modello di evoluzione della letteratura russa sembra profondamente modificato. Prima di tutto questa prova del nove, la posizione di Puškin. Non viene più considerato un cantore divino caduto dal cielo, che rivela una poesia del tutto sconosciuta prima di lui. È la suprema realizzazione di un'epoca, il frutto maturo di un albero le cui radici sono profondamente attecchite nel XVIII secolo. Questo secolo "riabilitato" non risulta essere un cieco imitatore dello straniero bensì di essere un classico consapevole e nazio-

⁵⁸ *Russkaja proza*, a cura di B. Ėjchenbaum e J. Tynjanov, Leningrado, ed. Academia, 1926.

⁵⁹ *Poetica (Poëtika)*, II. *Vremennik otdela slovesnyh iskusstv, Gos. Inst. Iskusstv*, Leningrado, Ed. Academia, 1927.

⁶⁰ Citiamo la conclusione molto caratteristica di Vinogradov nei suoi *Studi sullo stile di Gogol*: secondo lui, il racconto "naturale" è il prodotto della riforma stilistica: "Una volta affermata la rivoluzione del linguaggio, la scuola naturale adatta la psicologia dell'immagine artistica ai nuovi principi della composizione stilistica. Dopo aver elaborato il modo 'tipico' di dipingere e creato un sistema complesso di riproduzione dei tipi, si avvale dell'ideologia e della sociologia" (204). Cfr. V. Šklovskij: "Il tipo di don Chisciotte (come viene interpretato adesso) è il risultato della composizione del romanzo: in poesia, il meccanismo dell'opera spesso crea da solo formo nuove". *Come è fatto il Don Chisciotte (Kak sdelan Don Kikhot)*, 121) estratto dalla *Teoria della prosa*, 1925.

de l'étranger, mais en classique conscient et *national*. Le classicisme de Puškin fait place à la lignée romantique et musicale qui va de Žukovskij à Fet et aux symbolistes, tandis que les modernes, les "akméistes", avec Gumilev, Akhmatova, Kuzmin, remontent aux sources [262] classiques. La véritable nature de l'œuvre des poètes nous est révélée.

D'autre part, ces critiques ont ainsi creusé les problèmes de l'"école naturelle", démontré le grotesque voulu du style de Gogol, ce style qui n'est rien moins que "réaliste"; ils ont découvert les liens existant entre Gogol et Dostoevskij et arraché à l'oubli toute une série de prosateurs intéressants, de Marlinskij à Dal (la réhabilitation de Leskov ayant déjà commencé plus tôt). Ils ont élucidé un grand nombre de questions littéraires, comme celle de Nekrasov, poète divinisé par les idéologues, rejeté par la génération de la poésie-pure, et rendu actuellement à la haute poésie; comme celle de l'école archaïsante et de sa répercussion dans l'œuvre de Tjutčev; comme tant d'autres encore, sans parler de l'incorporation de la production moderne dans l'évolution littéraire générale.

VIII

L'apport du "formalisme" est indéniable. Maintenant que nous avons parcouru sa carrière récente, mais féconde, nous pouvons mieux nous rendre compte de l'effervescence qu'il a provoquée. En bouleversant le schéma courant de la littérature russe, en révolutionnant les méthodes et l'esprit même de l'enseignement, et aussi par sa façon de traiter les produits littéraires comme étant uniquement des œuvres d'art, comme par leur refus d'en extraire tout élément d'ordre moral, le "formalisme" paraissait étranger et hostile à la génération d'avant-guerre. Cette "querelle des méthodes" est d'une portée qui dépasse les limites de la controverse scientifique. C'est un chapitre caractéristique de l'histoire de la pensée russe, une collision entre deux poétiques, deux styles, deux idéologies, ou plutôt entre une idéologie et le désir furieux de s'en débarrasser. C'est pourquoi la méthode marxiste, qui décrète en littérature le point de vue de classe et qui traite les œuvres littéraires en résultantes des conditions économiques, est particulièrement hostile au formalisme. Pendant une brève période le marxisme a cru trouver en lui un allié contre les anciennes méthodes [263] mais ce n'était qu'une alliance en vue d'un ennemi commun. Tandis que la formalisme s'efforçait de détruire toute "idéologie littéraire" pour atteindre à l'art pur, le marxisme, lui, ne visait qu'à remplacer les conceptions "bourgeoises" par des conceptions "prolétariennes". Le nom changé, le fond restait le même. C'est ce qu'a compris Trockij dans sa tentative, qui a d'ailleurs échoué, de réconcilier les deux méthodes.

L'histoire nous présente un parallèle frappant d'un conflit de ce genre. Il est infiniment instructif d'analyser de ce point de vue les "Grenouilles" d'Aristophane, où l'on voit combattre non seulement deux méthodes de critique employées par ces poètes. Tandis qu'Eschyle critique chez Euripide

nale. Il classicismo di Puškin lascia il posto alla tradizione romantica e musicale che va da Žukovskij a Fet e ai simbolisti, mentre i moderni, gli "acmeisti", con Gumilëv, Achmatova, Kuzmin, risalgono alle fonti [262] classiche. La vera entità dell'opera dei poeti ci è rivelata.

Dall'altra parte, questi critici hanno anche disaminato i problemi della "scuola naturale", dimostrato l'aspetto volutamente grottesco dello stile di Gogol', questo stile che non è altro che "realistico"; hanno scoperto i legami esistenti tra Gogol' e Dostoevskij e fatto uscire dall'oblio una serie di prosatori interessanti, da Marlinskij a Dal' (la riabilitazione di Leskov era già iniziata prima). Hanno delucidato un gran numero di questioni letterarie, come quella di Nekrasov, poeta divinizzato dagli ideologi, rifiutato dalla generazione della poesia-pura, e attualmente restituito all'alta poesia; come quella della scuola arcaicizzante e della sua ripercussione nell'opera di Tjutčev; come tanti altri ancora, per non parlare dell'inserimento della produzione moderna nell'evoluzione letteraria generale.

VIII

Il contributo del "formalismo" è incontestabile. Ora che abbiamo percorso la sua carriera recente, ma feconda, possiamo meglio renderci conto dell'effervescenza che ha causato. Sconvolgendo il modello abituale della letteratura russa, rivoluzionando i metodi e lo stesso spirito dell'insegnamento, e anche attraverso il suo modo di trattare i prodotti letterari come soltanto opere d'arte, nonché attraverso il loro rifiuto di estrarne qualsiasi elemento di natura morale, il "formalismo sembrava estraneo e ostile alla generazione anteriore alla guerra. Questa "controversia sui metodi" ha una portata che va oltre i limiti di quella scientifica. È un capitolo caratteristico della storia del pensiero russo, uno scontro tra due poetiche, due stili, due ideologie, o meglio tra un'ideologia e il violento desiderio di liberarsene. Perciò il metodo marxista, che decreta in letteratura il punto di vista di classe e che tratta le opere letterarie come risultanti delle condizioni economiche, è particolarmente ostile al formalismo. Per un breve periodo il marxismo ha pensato di trovare in quest'ultimo un alleato contro i vecchi metodi [263] ma non era altro che un'alleanza in vista di un nemico comune. Mentre il formalismo cercava di distruggere qualsiasi "ideologia letteraria" per raggiungere l'arte pura, il marxismo invece mirava solo a sostituire i concetti "borghesi" con concetti "proletari". Il nome era cambiato, il fondo rimaneva lo stesso. È quello che ha capito Trockij nel suo tentativo, che tra l'altro è fallito, di riconciliare i due metodi.

La storia ci presenta un parallelismo sorprendente di questo genere di conflitto. È molto istruttivo analizzare da questo punto di vista le *Rane* di Aristofane, in cui non si vede soltanto la battaglia tra due metodi di critica usati da questi poeti. Mentre Eschilo critica in Euripide soprattutto il "fondo", e dimostra la sua mancanza di morale, di patriottismo, insomma di

surtout le fond, et démontre son manque de morale, de patriotisme, en un mot d' "idéologie", ce dernier s'en prend à la forme du vieux maître. C'est pour *mesurer* et *peser* ses mots ronflants qu'il apporte sa balance et tous ces instruments de précision dont l'emploi, vingt-trois siècles plus tard, fera taxer de "vivisecteurs" ses frères en méthodologie. L'analogie est approfondie et soulignée par le fait que l'idéologue Eschyle est le représentant de la génération aînée, tandis que le subtil Euripide, ami et disciple des sophistes, formaliste du IV^e siècle d'avant J.-C., est ultra-moderne. Ne serait-ce pas là, après tout, en dépit des critiques infligées aux jeunes de Grèce et de Russie, la preuve que les véritables révolutions artistiques commencent inévitablement par le problème de la forme?

“ideologia”, quest’ultimo se la prende con la “forma” del vecchio maestro. È per *misurare* e *pesare* le sue parole altisonanti che porta la sua bilancia e tutti questi strumenti di precisione il cui uso, ventitré secoli dopo, contribuirà a tacciare di “vivisezionisti” i propri fratelli in metodologia. L’analogia è approfondita e sottolineata dal fatto che l’ideologo Eschilo sia il rappresentante della generazione precedente, mentre il sottile Euripide, amico e discepolo dei sofisti, formalisti del IV secolo avanti Cristo, è ultramoderno. Dopo tutto e nonostante le critiche mosse ai giovani della Grecia e della Russia questa non sarebbe forse la prova che le vere rivoluzioni comincino inevitabilmente con il problema della forma?

Il formalismo russo, Roman Jakobson e la linguistica nella prima metà del Novecento¹

Benedetta Baldi e Leonardo M. Savoia
Università degli Studi di Firenze
([<benedetta.baldi@unifi.it>](mailto:benedetta.baldi@unifi.it); [<leonardo.savoia@unifi.it>](mailto:leonardo.savoia@unifi.it))

Abstract

This article addresses the relation between Russian Formalism and linguistic thought in the first decades of the twentieth century. The theory of literary language proposed by the Formalist School assigns a central role to the linguistic devices that characterize a text as poetic or literary; the basic idea is that these devices work as a system, a notion derived from Saussurean linguistics. The leading figure we consider is Roman Jakobson, a key interpreter of Formalism, and, at the same time, an original and influential linguist. In his work the interpretation of poetic language is related to an overall linguistic theory, where the properties of natural languages, crucially phonology, and the use (functions) of language have a theoretical characterization.

Keywords: history of linguistics, phonology, poetic language, Roman Jakobson, Russian Formalism

1. I testi letterari: alcune questioni generali

Confrontando i prodotti letterari con altre espressioni artistiche Escarpit (1972 [1970]) osserva che la letteratura è associata alla scrittura, cioè alla combinazione di qualcosa di percepibile (il linguaggio, scritto o in certi casi orale) con il significato. Il linguaggio prevale sul significato nella poesia, mentre il significato prevale nella prosa; i due aspetti si combinano in infinite maniere dando luogo a tipi diversi di testo. L'altra proprietà fondamentale è che la produzione letteraria è una sorta di istituzione correlata ai sistemi concettuali e agli apparati

¹ Il presente lavoro è frutto di una ricerca comune dei due autori. Comunque, ai fini delle procedure di valutazione, assegniamo specificamente a Benedetta Baldi i pff. 1, 4, 5, 6 e a Leonardo M. Savoia i pff. 2, 3, 7.

culturali di una società in un certo momento storico. Escarpit (1972 [1970], 20) la definisce come ‘composta di opere che organizzano l’immaginario [dei membri di una società] secondo strutture omologhe a quelle sociali della situazione storica’. In fondo, questa definizione caratterizza ciò che fa normalmente qualsiasi enunciato linguistico, emesso in un determinato contesto con intenzioni comunicative interpretabili. Tuttavia i prodotti letterari veicolano qualcosa di più, su cui i linguisti del Novecento hanno elaborato proposte strettamente intrecciate con la riflessione teorica generale sulle proprietà delle lingue naturali.

Un’idea corrente nel trattare i testi letterari e quelli poetici in particolare è che la distanza che li separa dagli enunciati della lingua ordinaria non può prescindere dalle proprietà intrinseche e dalle regole morfosintattiche di quest’ultima. Questo punto è centrale negli approcci formali che si ispirano alle proposte degli studiosi della scuola di Mosca. Biagini (2011) ne mette in luce il carattere dirimente per la nozione stessa di ‘poetica’ rispetto alle teorie di prospettiva storica o comparata. Biagini infatti osserva che parlare di teoria della letteratura implica per lo meno due livelli di conoscenza:

[...] l’aspetto problematico, per i teorici, non concerne soltanto l’imprendibilità dell’oggetto (vale a dire, la definizione della letteratura), bensì, nuovamente, lo statuto della teoria della letteratura, che, sostanzialmente, da un lato, è definizione della letteratura mentre, dall’altro, serve a indicare il luogo che fa convergere, da diversi campi e contesti, concetti fondanti e possibilità di definizioni concorrenti: provenienti cioè dalla poetica, dalla retorica, dalla critica, dall’estetica, dalla teoria dei generi, dalla linguistica e dai vari presupposti delle scienze umane. (Biagini 2011, 282)

I formalisti russi riportano la poetica all’analisi delle proprietà fonetiche, morfo-sintattiche e lessicali che costruiscono il testo poetico (letterario). Così, secondo Tomaševskij (1928)² la natura del testo poetico è prima di tutto linguistica. Pertanto l’analisi letteraria rientra nell’analisi dei fenomeni del linguaggio, in accordo con quanto sostenuto in Jakobson (1921):

La letteratura o arte verbale, come indica il secondo termine, fa parte dell’attività verbale o linguistica dell’uomo. Ne consegue che, nell’ambito delle discipline scientifiche, la teoria della letteratura è intimamente connessa alla scienza che studia la lingua, cioè la linguistica. Un’intera serie di problemi scientifici di confine si può ricondurre in ugual misura all’ambito della linguistica e della teoria della letteratura. Vi sono però questioni particolari, che appartengono specificamente alla poetica. (Trad. it. di Di Salvo in Tomaševskij 1978, 284)

²Tra il 1925 e il 1931, il volume di Tomaševskij ha avuto sei edizioni. Per l’originale qui presentato ci riferiamo al testo pubblicato nel 1931, ampliato rispetto alla prima edizione del 1925 (<<http://philologos.narod.ru/tomash/poetika.htm#op>>), ristampato nel 1999 (Moskva, Aspekt press, 13-17). Si veda LEA 2015, 518-529, <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-17778>>.

Questa maniera di guardare al prodotto letterario, nota Biagini (2011), separa gli approcci formali, anche successivi alle elaborazioni iniziali della scuola di Mosca – come *Linguistica e poetica* (1958) di Roman Jakobson – dagli approcci di ispirazione storica, culturale e comparatistica, oggi prevalenti.

Indipendentemente dalle posizioni che nel dibattito scientifico sul linguaggio letterario si sono definite, ci preme sottolineare un aspetto che ci sembra cruciale. Bisogna cioè accettare l'idea che i testi con intenti poetici sono riconoscibili come tali da parte del parlante. Certo, la loro riconoscibilità dipende anche da fattori che impongono certi schemi legati a autori, scuole e momenti, a tradizioni storico-culturali (poetica individuale o storica nel senso di Biagini 2011, 292). Una proprietà emerge in maniera sistematica dai testi letterari e, con particolare forza, dai testi poetici, cioè la capacità di dare luogo ad un'interpretazione opaca, cioè disponibile a diverse letture e perciò indeterminata. Ciò può dipendere dallo schema ritmico che distorce la normale organizzazione fonetica e morfosintattica, con le pause, le cesure e in genere i dispositivi che bloccano il flusso informativo usuale degli enunciati. Lo schema ritmico, imponendo una certa distribuzione degli accenti, crea una prima distanza tra lingua poetica e lingua standard, quella 'distorsione e violazione' del linguaggio ordinario (Di Girolamo 1976) che caratterizzano il linguaggio poetico. La struttura metrica può far coincidere una frase con un verso ma anche far sì che una frase continui su versi diversi, la 'spezzatura'; con questo mezzo la struttura metrica impone una sua maniera di presentare le frasi.

I formalisti attribuiscono al verso un ruolo decisivo nel linguaggio poetico. Il verso e la sua trama fonica, il ritmo, costruiscono quella che Tomaševskij nel 1928 chiama armonia:

L'armonia ha due funzioni, in primo luogo quella di scomporre il discorso in periodi ritmici, cioè una funzione di dissimilazione, in secondo luogo quella di creare un'impressione di analogia tra i segmenti da essa stessa individuati, cioè una funzione di assimilazione. Di conseguenza l'elaborazione fonica deve essere condotta secondo un sistema di avvicendamento dei suoni fondato su una *legge ripetuta ma delimitata*. (Trad. it. di Bravo in Todorov 1968, 195)

Riprendendo le conclusioni raggiunte a sua volta in Jakobson (1921), Jakobson precisa questa prospettiva, dove la poesia è identificata con l'attuazione di leggi e principi metrici, che danno luogo al verso:

In poetry, and to a certain extent in latent manifestations of the poetic function, sequences delimited by word boundaries become commensurable whether they are sensed as isochronic or graded. (Jakobson 1960, 358)

Nei componimenti poetici corrispondenze o equivalenze di suoni, sillabe, parole, strutture si ripetono o si richiamano nelle varie parti del testo. Una di queste corrispondenze fonetiche è la rima, cioè la coincidenza della sequenza

fonetica comprendente la vocale tonica e le eventuali consonanti e vocali seguenti di due o più parole. La rima, insieme all'allitterazione, all'assonanza, e la semplice ripetizione (anche di parti della frase, di parole intere e di parti di parole/morfemi) crea effetti suscettibili di essere interpretati indipendentemente dal significato letterale del testo.

No doubt, verse is primarily a recurrent 'figure of sound'. Primarily, always, but not uniquely. [...] The projection of the equational principle into the sequence has a much deeper and wider significance. Valéry's view of poetry as "a hesitation between the sound and the sense" [...] is much more realistic and scientific than any bias of phonetic isolationism. (Jakobson 1960, 362)

In molti casi i testi poetici sono caratterizzati dall'uso di nomi, aggettivi, verbi in maniera metaforica o traslata. Inoltre, come già notato, l'organizzazione ritmica obbliga gli elementi del linguaggio a ordinarsi in maniera speciale, creando tipi di riferimento diversi da quelli generalmente ottenuti negli enunciati privi di intenzione poetica. Come abbiamo osservato, tutti questi mezzi discorsivi non sono estranei al modo di esprimersi nel linguaggio ordinario; tuttavia la poesia e il testo letterario sono riconoscibili. Nel testo poetico e in generale nei testi propriamente letterari l'espansione del potenziale semantico è ottenuta intenzionalmente dall'autore, ricorrendo a scelte comunque riconoscibili dalla comunità dei parlanti, anche se mutevoli nei diversi periodi storici.

2. Croce e Saussure: categorie della linguistica del primo Novecento

Il Novecento è contrassegnato da un forte interesse per l'analisi dei processi comunicativi e in particolare per la natura del linguaggio umano e del suo funzionamento. Prevale infatti l'idea che una più adeguata comprensione del fenomeno linguistico richieda un approccio interamente orientato sulla maniera in cui i messaggi linguistici si organizzano sia in rapporto al contesto comunicativo sia al loro interno. A differenza dei modelli linguistici di tipo storico e ricostruttivo che insistono nella linguistica ottocentesca e dei corrispondenti modelli storicistici che ispirano all'analisi dei testi letterari, nella prima metà del Novecento si fa forte la convinzione che i fenomeni linguistici vadano indagati in una prospettiva interna. Basti pensare al classico contributo di Saussure, condensato negli appunti dei suoi corsi ginevrini (*Cours* 1916) e alla linguistica americana, da Sapir a Bloomfield, che pur con diversi modi di concepire la natura del linguaggio, disegnano modelli teorici interni.

I testi letterari offrono un esempio emblematico. Infatti, una lunga tradizione di studi li caratterizza nei termini del rapporto tra autore e testo stesso per cui quest'ultimo viene visto come l'espressione sia di sentimenti ed emozioni che dell'identità storica vissuta dall'autore. Lo storicismo, incluso il marxismo, pur con le loro specificità e differenze considerano il testo in modo strumentale traducendone i contenuti emotivi e psicologici in categorie esterne,

spesso generali, che lasciano irrisolte le specificità stilistiche e linguistiche che determinano la natura del testo letterario. In altre parole, lo storicismo mette in luce la relazione tra contenuti ideologici, tendenze artistiche, scuole e movimenti sociali e politici⁴. L'indagine storicista, privilegiando questa relazione, finisce per lasciare fuori della sua portata e dei suoi interessi tutto ciò che ha a che fare con le proprietà stilistiche e formali del testo letterario e poetico.

La conseguenza è che tali proprietà sono affidate in molti casi a un approccio di tipo impressionistico, che riflette lo stato d'animo e le sensazioni del lettore o dell'ascoltatore, le sue intuizioni e comunque l'effetto che quel particolare testo esercita su di lui. Questa conclusione si accorda con l'idea che l'unico modo per avvicinarsi all'opera letteraria sia l'impressione che essa suscita. La capacità di un testo di determinare certe impressioni o certe immagini nel destinatario coincide col prodotto storico dell'attività espressiva del soggetto parlante, con la creatività irripetibile del singolo.

La teoria estetica proposta in Croce (1908 [1902]) sintetizza una corrente di pensiero diffidente nei confronti di qualsiasi teoria formale esplicita del linguaggio e del suo impiego poetico. Non ci sembra casuale che gli approcci storici e quelli di matrice idealista rappresentino le due facce di un unico modo di guardare al linguaggio poetico e letterario, come l'espressione di un'intuizione irripetibile dell'autore. Il nucleo concettuale della sua estetica è che ciò che chiamiamo arte è l'espressione di una conoscenza intuitiva, liberata "da qualsiasi soggezione intellettualistica" (1908 [1902], 8). Così concepita, l'intuizione coincide con la sua espressione, che ne rappresenta l'oggettivazione. A questa identificazione corrisponde la conclusione che dato che il linguaggio è di per sé espressione, dobbiamo ammettere che l'oggetto della linguistica e quello dell'estetica sono lo stesso. Il linguaggio non è altro che "la serie delle espressioni" che il singolo individuo produce di volta in volta:

Fuori dell'Estetica, che dà la conoscenza della natura del linguaggio [come espressione di intuizioni], e della Grammatica empirica, ch'è un espediente pedagogico, non resta altro che la Storia delle lingue nella loro realtà vivente, cioè la storia dei prodotti letterari concreti, sostanzialmente identica con la Storia della Letteratura. (Croce 1909 [1902], 174)

⁴ La concezione che vede nella lingua un prodotto storico è tipica di importanti correnti ideologiche dell'Ottocento e del Novecento. Nell'*Ideologia tedesca* (1972; ed. orig. *Die Deutsche Ideologie*, 1969 [1932]) Marx e Engels definiscono il linguaggio la "coscienza reale, pratica", intesa come "prodotto sociale" (1972, 29; "die Sprache ist das praktische [...] wirkliche Bewußtsein [...] ein gesellschaftliches Produkt", I, A, 1, 30-31, <http://www.mlwerke.de/me/me03/me03_009.htm>); il linguaggio riflette la produzione della vita materiale all'interno di una società e le diverse lingue sono fissate dall'attività degli uomini e in ultima analisi dalla loro storia (Rosiello 1974).

In questo quadro, una lingua è l'insieme dei prodotti linguistici e la letteratura l'insieme delle opere scritte con intenti artistici cioè in grado di provocare effetti estetici nel fruitore⁵. Le conclusioni di Croce corrispondono ad un modo corrente di concepire le lingue come agglomerati di espressioni, fornendo quindi un esempio paradigmatico di quello che Chomsky (2000) chiama 'lingua esterna'. In questa ottica le lingue non sono altro che la somma di enunciati e testi, storicamente determinati, a cui è applicabile una classificazione (la grammatica in senso di Croce) o una lettura storico-stilistica. In secondo luogo, questo significa che i veri principi che regolano la comunicazione linguistica sono indipendenti dal linguaggio stesso, esattamente come nei modelli comportamentisti o storicisti della prima metà del Novecento.

In realtà la questione è intricata dal momento che identificare le rappresentazioni con l'espressione sembra dar vita a una consonanza con il modello formalista, dove appunto conta l'organizzazione espressiva. Emergono però alcune differenze. Negli approcci dei formalisti si distingue chiaramente tra linguaggio ordinario e produzioni letterarie o poetiche; nello stesso tempo questi autori sottolineano che il linguaggio poetico fa uso dei meccanismi intrinseci della lingua. In ultima analisi è la maniera in cui viene usato il linguaggio che ne determina la natura poetica. Del resto, l'idea che il linguaggio poetico si possa identificare con un particolare modo di usarlo era ben presente nella riflessione linguistica del primo Novecento. Ad esempio, Ogden e Richards (1923) assegnano all'uso "emotivo" le proprietà del linguaggio poetico, basato cioè sugli effetti fonici e di senso che evocano significati diversi da quelli comunicati dal testo letterale.

Vi sono teorie che concepiscono le lingue come mezzi di comunicazione convenzionali e comunque non dovuti ad una particolare facoltà della nostra mente/ cervello, elaborati nel progressivo organizzarsi delle società umane. Queste concezioni 'esterne' del linguaggio rappresentano un modo di vedere compiutamente delineato in autori che operarono alla fine dell'Ottocento. Esempi ne sono William Dwight Whitney⁶ e Ferdinand De Saussure. Whitney in *The Life and Growth of Language* (1865), presenta una concezione schematica per la quale il carattere fondamentale della lingua è quello di essere un mezzo di comunicazione; come tale essa non corrisponde ad un'attitudine particolare dell'uomo ma è un'istituzione convenzionale prodotta dal processo delle "facoltà umane". Saussure espone una concezione tutto sommato simile. Nel *Cours* (1916) la *langue* è concepita come un insieme di convenzioni e

⁵ Lepschy (1994) osserva che le idee di Croce ebbero una certa influenza su alcuni autori della prima metà del Novecento. In realtà spinsero verso una riconsiderazione dei fattori storico-culturali e soggettivi nei processi linguistici. Il punto è che manca nel pensiero crociano qualsiasi teoria del linguaggio. Anzi, come abbiamo visto a testo, Croce (1902) rifiuta uno statuto scientifico a qualsiasi approccio autonomo ai fatti linguistici.

⁶ Su Whitney si veda Bologna 2016.

abitudini, quindi un 'prodotto che l'individuo registra passivamente', esterno all'individuo stesso. La lingua è nuovamente vista come un'istituzione sociale. Nel *Cours*⁷, la *langue* è la lingua come fatto sociale. La *parole* rappresenta invece ogni singolo atto linguistico; è dunque un fatto individuale, fisico e concreto⁸. L'altra fondamentale dicotomia saussuriana riguarda la natura del *segno linguistico* (cioè di ogni parola o espressione linguistica), costituito da *significante* e *significato*. Il *significante* è la sequenza dei suoni che compongono la parola, mentre il *significato* è il concetto ad essa collegato. Caratteristica fondamentale del segno linguistico è la sua *arbitrarietà*; ciò significa che il legame tra un *significante* e un *significato* è arbitrario: non esistono ragioni interne al linguaggio per cui ogni oggetto o concetto debba chiamarsi con un certo nome. L'arbitrarietà del segno è complementare all'idea che il segno trova il suo valore linguistico nella *langue* in quanto è differente da ogni altro segno. Il suo ruolo è appunto quello di garantire espressioni distinte:

Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système. (Saussure 1967 [1916], 166)

Si prenda il *significato* o il *significante*, la lingua non comporta né delle idee né dei suoni che preesistono al sistema linguistico, ma soltanto delle differenze concettuali e delle differenze foniche uscite da questo sistema. (Trad. it. di De Mauro 1972, 145)

Vi sono altre categorie del *Cours* che avranno un ruolo epistemologico rilevante nella riflessione sviluppata dai formalisti, da Jakobson e dal Circolo di

⁷ Anche se è ben noto, ricordiamo che il *Cours de linguistique générale* fu pubblicato postumo da due allievi, Charles Bally e Albert Séchehayé, sulla base di quaderni di appunti di vari studenti, relativi alle lezioni accademiche tenute Saussure in varie sedi tra il 1906 e il 1911. Dobbiamo a Tullio de Mauro un'edizione del *Cours* di particolare importanza per quanto riguarda l'interpretazione del pensiero linguistico di Saussure (cfr. Saussure 1972).

⁸ Un revisore anonimo sottolinea come i concetti saussuriani ci siano noti quasi esclusivamente attraverso gli appunti dei suoi studenti. Di conseguenza la loro interpretazione richiede cautela. In particolare "le radici filosofiche greche sono anch'esse soggette ad ambigue interpretazioni: *langue* e *parole* possono andare con *potenza* e *atto* di Aristotele, *signifié* e *signifiant* sono termini dello stoicismo, ma *image acoustique* per il *significante* sembra del tutto saussuriano e riecheggia la concezione psicologica dei fonemi di Jean Baudouin de Courtenay poi ripresa da Edward Sapir". Il revisore nota che "una parziale correzione delle distorsioni del pensiero saussuriano è stata resa possibile dalla scoperta dei suoi appunti originali a Ginevra nel 1996, poi editi da Simon Bouquet e Rudolf Engler" (cfr. Saussure 2002). Completiamo queste osservazioni, ricordando che il problema dell'interpretazione è di carattere generale, e abbraccia anche opere di mano di un autore. Ma crucialmente, è comunque il pensiero saussuriano pubblicato nel *Cours* che influenza la linguistica della prima metà del Novecento. L'importanza dei suoi inediti risiede nella possibilità di ricostruire il suo più autentico pensiero nel quadro della riflessione linguistica moderna.

Praga. Ciò vale per la dicotomia *rapporti sintagmatici*, tra i segni all'interno di una data produzione, vs *rapporti paradigmatici*, tra i segni in quanto appartenenti allo stesso sistema, e per il contrasto in qualche modo irrisolto tra la prospettiva *sincronica*, regno delle unità distintive del sistema, da quella *diacronica*, regno della casualità. Questa contrapposizione è eliminata dal formalismo e dalla linguistica del Circolo di Praga che estendono, come vedremo, la nozione di sistema anche al cambiamento linguistico.

3. *Segno e significato*

Le nozioni teoriche fissate dall'insegnamento di Saussure, in particolare la dicotomia *langue/parole*, la nozione di arbitrarietà e quella di sistema, ispirano i formalisti e più in generale la linguistica europea⁹. Fin dall'inizio è chiaro comunque che il modello saussuriano trascura una questione cruciale, cioè quella della natura del significato. Il *Cours* non affronta la "signification" intesa come il rapporto tra segni e oggetti ed eventi significati (ivi, 158; cfr. Lepschy 1994). Per Saussure, infatti, la natura dei segni è stabilita dai rapporti dei segni con gli altri segni all'interno del sistema, inclusa l'arbitrarietà. Per quanto Saussure parli genericamente di 'concetti', la sua concezione della *langue* come fatto sociale, una convenzione implicita tra i parlanti, esclude l'idea che il linguaggio sia una facoltà cognitiva specializzata. Una delle conseguenze è che il problema dell'interpretazione degli enunciati resta fuori da questa prospettiva. Negli stessi decenni si afferma l'approccio denotazionale, sviluppato sulla scia delle riflessioni di Gottlob Frege (1973 [1892]; cfr. Chierchia 1997). In base ad esso, ciò che chiamiamo significato di un'espressione linguistica deve essere concepito come l'individuo o lo stato di cose della realtà extralinguistica cui tale espressione si riferisce. Ci possiamo chiedere come viene filtrato il rapporto tra testo e mondo esterno nella riflessione dei formalisti e in generale della linguistica di inizio Novecento.

È in questo quadro che si inserisce il dibattito sulla nozione di segno. Ogden e Richards (1923), criticando Saussure, hanno in mente un rapporto più complesso, dove tra simbolo e referente si colloca il pensiero o riferimento, cioè l'insieme dei fattori sociali e psicologici che includono gli effetti sugli altri interlocutori e il nostro atteggiamento. Questi autori si rifanno in parte alle idee di Peirce, e alla sua nozione di segno. Per Peirce, un segno può essere interpretato solo da un altro segno o meglio da altri segni e non una sola volta in modo definitivo. In qualche modo si ottiene il superamento della nozione di 'segno' che si traduce in un approccio cognitivo/pragmatico che ha come fondamento l'interprete di segni prodotti non necessariamente in

⁹ Il pensiero linguistico italiano resterà isolato e sostanzialmente storicista, crociano, e poi marxista fino agli anni Sessanta del Novecento. Saussure e lo strutturalismo entrano nel dibattito scientifico negli anni Sessanta del Novecento.

modo volontario. In questo senso, la ragione non deriva da procedimenti di tipo deduttivo bensì da processi abduttivi dall'esito incerto. La semiotica di Peirce è, quindi, dominata da polisemia e ambiguità e fonda il concetto di segno su una logica di indeterminazione rivolta alla ricerca di senso. A livello segnico, il processo di pensiero implica la necessità di una relazione triadica tra l'oggetto (o referente), il segno e l'interpretante. In altre parole, ogni segno, per dirsi tale, ha bisogno di un referente e di un interpretante inteso come una rappresentazione mentale grazie alla quale l'interprete 'cattura' l'oggetto, come schematizzato in:

I have already noted that a Sign has an Object and an Interpretant, the latter being that which the Sign produces in the Quasi-mind that is the Interpreter by determining the latter to a feeling, to an exertion, or to a Sign, which determination is the Interpretant. But it remains to point out that there are usually two Objects, and more than two Interpretants. Namely, we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation. In regard to the Interpretant we have equally to distinguish, in the first place, the Immediate Interpretant, which is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself, and is ordinarily called the meaning of the sign; while in the second place, we have to take note of the Dynamical Interpretant which is the actual effect which the Sign as a Sign really determines. (Peirce 1906, 536)

Il segno è qualcosa che permette di sapere di più, di differente, di nuovo in circostanze altre, diverse, nuove. È, in altre parole, più di 'qualcosa che sta per qualcos'altro'; è ciò che sta per tutte le possibili interpretazioni e altre ancora.

L'idea che l'identità delle unità linguistiche coincide con la funzione di comunicare informazioni distinte ispira le prospettive semiologiche dello strutturalismo europeo. Il risultato è che il linguaggio si identifica con il processo comunicativo. In questa letteratura, l'attività che associa le espressioni linguistiche al loro contenuto si pone al centro non solo del testo ma anche delle pratiche che lo producono (cfr. Violi 2007, 187, 188), nel senso che "Il soggetto è ciò che i processi continui di risegmentazione del contenuto lo fanno essere [...] Ci riconosciamo solo come semiosi in atto, sistemi di significazione e processi di comunicazione [...] La scienza dei segni è la scienza di come si costituisce storicamente il soggetto" (Eco 1984, 54)¹⁰. In realtà osserviamo che l'idea saussuriana della semiologia come studio dei sistemi di segni nella vita sociale (Saussure 1967 [1916], 32), si scontra con la natura sostanziale e conoscitiva dei segni stessi. I segni, piuttosto che presentarsi come entità

¹⁰ Un tipico esempio è fornito dalla concezione dell'atto semico in Prieto (1971 [1966]), per il quale l'"universo del discorso" coincide con le possibilità semiologiche rese disponibili dal codice scelto dal parlante.

“oppositives, relatives et négatives” (Saussure 1967 [1916], 164) mostrano un chiaro ancoraggio all’organizzazione cognitiva dell’uomo. Questo è già evidente nelle tesi di Propp, e nelle successive elaborazioni della semiologia francese (Greimas) e, come vedremo nell’ultima sezione, nelle proposte della Scuola di Praga e nella teoria di Jakobson.

La prospettiva formalista, per cui ogni elemento di un testo trova il suo statuto teorico nella funzione che svolge, viene applicata a tutti gli aspetti del linguaggio e dei suoi usi. Propp (1966 [1928]) vi ricorre per spiegare la maniera in cui la fiaba di magia risponde a proprietà interpretative universali. La fiaba si avvicina ai testi narrativi letterari, almeno per il fatto di includere un intreccio che comprende gli eventi e i personaggi. Propp individua una serie di componenti elementari costanti nelle fiabe di magie, riscontrabili nelle fiabe e nei miti di culture diverse, che chiamò funzioni: l’invio, la partenza, la ricerca, l’ostacolo, la lotta contro l’antagonista sono, in questo senso, funzioni. In un quadro semiologico più elaborato, Greimas (1968 [1966], 1974 [1970]) riconduce le funzioni ad un numero ristretto di ruoli più astratti, e cioè *il destinatore, il destinatario, il soggetto, l’oggetto, l’aiutante, l’oppositore*, mirando a sua volta a stabilire una struttura concettuale di valore universale soggiacente alle fiabe come ai miti.

La coincidenza tra enunciato e sistema è evocata anche nel quadro dell’antropologia strutturale. Ad esempio, Lévi-Strauss (1966 [1960]) rimprovera allo schema proppiano dell’analisi della fiaba proprio l’incapacità di estendere un trattamento strutturale anche al lessico, privilegiando invece le ‘regole che governano la concatenazione delle proposizioni’. Secondo Lévi-Strauss, “i miti e le fiabe [...] formano per così dire un “meta-linguaggio” in cui la struttura è operante a tutti i livelli”, per cui “i miti, [...] sono il risultato di un gioco di opposizioni binarie o ternarie [...], ma tra elementi già dotati di significazione sul piano del linguaggio” (ivi, 198). Un tipico esempio è fornito dalla concezione dell’atto semico in Prieto (1971 [1966]), per il quale l’“universo del discorso” coincide con le possibilità semiotiche rese disponibili dal codice scelto dal parlante.

In conclusione gli approcci strutturalisti appaiono inadeguati a separare le proprietà interne del linguaggio dalle proprietà pragmatiche proprio in quanto definiscono le unità linguistiche in virtù del loro potenziale informativo/comunicativo. Il risultato è i testi di natura letteraria sfuggono a una chiara caratterizzazione.

4. *Il linguaggio poetico come nuova grammatica*

Secondo Jakobson (1960) nel linguaggio poetico i principi che organizzano gli elementi linguistici all’interno della grammatica vengono utilizzati per organizzare la sequenza di parole e frasi che forma il testo poetico. Insomma, in un componimento poetico gli elementi della lingua, cioè i suoni, i morfemi,

le parole e le frasi creano un loro particolare insieme di regole, una sorta di speciale grammatica, aggiuntiva o sostitutiva rispetto a quella degli enunciati ordinari, e quindi introducono uno specifico livello di interpretazione. Il testo poetico è quindi una nuova grammatica, comprendente fonologia, sintassi e lessico, fissata dall'autore, una nuova lingua: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination" (Jakobson 1960, 358).

Sono le proprietà di organizzazione temporale e ritmica delle sequenze di parole a costituire la proprietà fondamentale della poesia:

In poetry one syllable is equalized with any other syllable of the same sequence; word stress is assumed to equal word stress, as unstress equals unstress; prosodic long is matched with long, and short with short; word boundary equals word boundary, no boundary equals no boundary; syntactic pause equals syntactic pause, no pause equals no pause. Syllables are converted into units of measure, and so are morae or stresses. (Jakobson 1960, 7)

In forza di queste proprietà il linguaggio poetico ha una riconoscibilità immediata. Entrano in gioco regole storicamente date all'interno di una società, il suo universo simbolico e il suo sistema di valori che ne ispirano le aspettative e le credenze. Ne derivano gli spazi semantici in cui si muovono i testi e le loro immagini e rappresentazioni linguistiche.

In sintesi, i caratteri del linguaggio letterario sono particolarmente evidenti e marcati nel caso dei componimenti poetici, nei quali la disposizione delle parole, la struttura della frase e il succedersi delle sillabe sono soggetti a un'organizzazione particolare, diversa da quella del linguaggio ordinario. La proprietà fondamentale dei testi poetici è il ripetersi di suoni, parole, strutture (sintattiche e morfologiche); i rapporti di corrispondenza così determinati, creano una sorta di significato speciale, oscuro ed incerto, che si aggiunge a quello letterale degli enunciati. Consideriamo in questa luce un testo, cioè la poesia *L'assiuolo* di Giovanni Pascoli¹¹. I versi si raggruppano in quartine, a rima alternata; due quartine formano una strofa. L'ultimo verso di ogni strofa è costituito da un monosillabo, cioè *chiù*. I versi, a parte l'ultimo di ogni strofa, sono novenari, xXxxXxxX(x(x)); ogni verso ha anche un accento sulla seconda sillaba da sinistra e un altro sulla quinta.

"L'assiuolo"

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1 | Dov'era la luna? ché il cielo |
| 2 | notava in un'alba di perla, |

¹¹ "L'assiuolo" fu pubblicata nel 1897, prima sulla rivista *Marzocco* e nello stesso anno nella quarta edizione di *Myrica*, ora in Pascoli 1974, 108-109.

3 ed ergersi il mandorlo e il melo
 4 parevano a meglio vederla.
 5 Venivano soffi di lampi
 6 da un nero di nubi laggiù,
 7 veniva una voce dai campi:
 8 *chiù...*

9 Le stelle lucevano rare
 10 tra mezzo alla nebbia di latte:
 11 sentivo il cullare del mare,
 12 sentivo un fru fru tra le fratte;
 13 sentivo nel cuore un sussulto,
 14 com'eco d'un grido che fu.
 15 Sonava lontano il singulto:
 16 *chiù...*

17 Su tutte le lucide vette
 18 tremava un sospiro di vento;
 19 squassavano le cavallette
 20 finissimi sistri d'argento
 21 (tintinni a invisibili porte
 22 che forse non s'aprono più?...);
 23 e c'era quel pianto di morte...
 24 *chiù...*

La poesia pascoliana influenzerà grandemente la poesia italiana del Novecento, e in particolare la poesia futurista e surrealista (Contini 1971 [1955], Baldacci 1974). I suoi temi ispiratori, quali gli affetti familiari, l'infanzia, il ricordo, il rapporto con le piccole cose, la natura, il dolore e la morte, il lavoro, la guerra sono espressi in un linguaggio nuovo e originale, che mostra diverse componenti. Uno di questi è il fonosimbolismo, cioè l'uso di onomatopee e di altri effetti di suono creati per mezzo di allitterazioni, assonanze, rime, ripetizioni, che evocano significati nascosti, impressioni e immagini. A queste caratteristiche si aggiunge una sorta di mistilinguismo che ricorre a termini gergali, dialettali, tecnici, nomi propri, termini inglesi o di altre lingue. I componimenti e i versi hanno strutture metriche e melodiche particolarmente complesse e ricche di effetti fonetici. Questo insieme di espedienti linguistici e ritmici sovverte l'uso ordinario, anche se difficilmente i testi pascoliani forzano in maniera vistosa le regole della lingua. Il parlante però ne coglie l'allontanamento.

I primi versi raffigurano un'alba in cui la luna è nascosta dalla bianchezza del cielo. Non ci sono 'lampi', ma "soffi di lampi", e non ci sono "nubi nere", ma "nero di nubi". Come nota Contini (1971 [1955]) questo procedimento, in

cui l'attributo diventa il nome, sostituendo un nome preciso (nubi), porta a una denotazione indeterminata, "nero di nubi"; ad essa segue la sensazione della voce imprecisata (una voce), ridotta all'onomatopea. La seconda strofa introduce le stelle e altre sensazioni create da espressioni indeterminate, come "la nebbia di latte", "il cullare del mare", l'onomatopea "un fru fru", "un'eco d'un grido che fu". La terza strofa introduce nuovi elementi, sempre in forma soggettiva. Per esempio non si parla del "vento" ma di "un sospiro di vento", quello cioè che sente il poeta. Lo stridere delle cavallette è trattato come il tintinnio dei "sistri", il termine tecnico (e letterario) che designa strumenti rituali degli antichi egiziani utilizzati nel culto di Iside, legato alla resurrezione dalla morte.

Il testo evoca una successione di impressioni del poeta che nell'ultima strofa lo portano a vedere o sentire la morte e lascia emergere una realtà diversa dalla normale percezione delle cose. Le rime stabiliscono una serie di corrispondenze che creano significati ulteriori rispetto a quelli fissati dalle frasi: *cielo-melo, perla-vederla, lampi-campi, laggiù-chiù, rare-mare, latte-fratte, sussulto-singulto, fu-chiù, vette-cavallette, vento-argento, porte-morte, più-chiù*. La forma *chiù* si collega subito al senso della morte e di ciò che è inevitabile (*laggiù, fu, più*), mentre nell'ultima strofa *vette* e *cavallette, vento* e *argento* creano un effetto sinestetico di sottile freddezza che fa da sfondo ai *sistri* e alla morte. Le assonanze evocano collegamenti, come, nella seconda strofa, *u*, che ricorre in *fu, sussulto, singulto, fru fru, cullare, lucevano*, ecc. creando una cupa risonanza che prepara l'ineluttabilità della strofa successiva. Le spezzature compaiono nella prima strofa, separando il soggetto *il cielo* che chiude il primo verso dal sintagma verbale, *notava...* nel secondo verso, e il soggetto *il mandorlo e il melo* nel terzo verso dal predicato *parevano* nel quarto verso. Ne risulta quell'effetto di aspettativa e di incertezza interiore che poi si svilupperà nei versi seguenti. Nel verso 19 il soggetto *le cavallette* separa il verbo *squassavano* dal suo oggetto *finissimi sistri d'argento* al verso 20; il suono e l'impressione del poeta si distaccano dal resto della frase.

Le proprietà del testo creano una sorta di microcosmo, un'organizzazione linguistica speciale, che sfugge alle condizioni di verità e tende a lasciare le variabili eventive e argomentali aperte, disponibili a diverse interpretazioni, per il poeta come per il lettore. Si aprono universi possibili che creano l'ambiguità sistematica che caratterizza i testi poetici (cfr. anche Ruwet 1986). Il nesso tra poesia e universi semantici è messo in luce già da Aristotele. Nella *Poetica*, nota che la poesia si apre a significati universali, in quanto non si riferisce a fatti intesi come realmente accaduti e quindi indipendentemente veri:

[...] compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. [...] la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. L'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri, [...]. (Aristotele 1998, 19, 21)

Il legame tra proprietà intrinseche del linguaggio e proprietà del testo poetico si fonda sul meccanismo della predicazione, cioè sull'attribuzione di un contenuto concettuale, quindi universale, a un referente. Non ci meraviglia che questo meccanismo venga di volta in volta riscoperto, con buona pace degli approcci storico-culturali, dato che la 'proiezione universale' delle espressioni poetiche sfrutta la normale maniera in cui le espressioni linguistiche veicolano significati permettendoci di parlare del mondo esterno. In sostanza è su questo punto che Jakobson (1965) basa la sua critica della nozione saussuriana di arbitrarietà del segno¹², e ricorre alla semiotica di Peirce per mettere in evidenza l'insostenibilità dello schema saussuriano. I segni, come osserva Peirce, possono includere e mescolare sia una relazione arbitraria, 'istituita' e quindi appresa, tra significante e significato, sia proprietà iconiche e sintomatiche/indicali, quindi non arbitrarie. In questo senso, il modello saussuriano è troppo rigido ed è inadeguato a spiegare i fatti linguistici nella loro reale complessità.

Il diverso combinarsi delle proprietà segniche si collega, in sostanza, ai diversi usi linguistici. In particolare il puro valore simbolico mette in atto quello che Peirce individua come 'simbolo autentico', dotato di una 'significazione generale'. Riassumendo il pensiero di Peirce, Jakobson nota che

The prevalently symbolic signs are the only ones which through their possession of general meaning are able to form propositions, whereas "icons and indices assert nothing". "[...] The value of a symbol is that it serves to make thought and conduct rational and enables us to predict the future". (Jakobson 1965, 36-37)

Ma, inaspettatamente, questa concezione si accorda con quella del poeta Velimir Chlebnikov, per cui, parlando dell'opera di poesia, 'la patria della creazione è situata nel futuro; da là proviene il vento che gli dei del verbo ci inviano' (in Jakobson 1968 [1965], 45). È il puro meccanismo della predicazione, per cui i concetti sono applicati a un evento e ai suoi partecipanti. È questa proprietà, sfruttata come proprietà essenziale, che organizza l'espressione poetica proiettandola verso un immaginario nuovo (il futuro). La natura predicativa degli elementi linguistici è il meccanismo che li proietta nel nostro spazio cognitivo, la nostra, umana, facoltà di linguaggio, universale in quanto appunto organo della mente umana:

[...] even the most elementary concepts of human language do not relate to mind-independent objects by means of some reference-like relation between sym-

¹² Jakobson ricorda che "Saussure himself attenuated his 'fundamental principle of arbitrariness' by making a distinction between the 'radically' and 'relatively' arbitrary elements of language" (1966, 30). Tuttavia, Jakobson sottolinea anche che "When postulating two primordial linguistic characters – the arbitrariness of the sign and the linearity of the signans – Saussure attributed to both of them an equally fundamental importance" (1965, 35).

bols and identifiable physical features of the external world, as seems to be universal in animal communication systems. Rather, they are creations of the “cognoscitive powers” that provide us with rich means to refer to the outside world from certain perspectives, but are individuated by mental operations that cannot be reduced to a “peculiar nature belonging” to the thing we are talking about, as Hume summarized a century of inquiry. (Chomsky 2004, 6)

È questa la chiave interpretativa cercata da coloro che si rendono conto della difficoltà di spiegare l’universalità della poesia con la particolarità della lingua usata. Il fatto cioè che struttura interna della lingua e dei suoi meccanismi morfo-semantiche è in sé una proprietà universalmente umana, espressione della libertà e della creatività di ogni parlante (Chomsky 1977 [1970]).

In Sapir (1921), una delle prime moderne introduzioni all’analisi del linguaggio, affiora la difficoltà di far combaciare il carattere universale della poesia con la sua espressione in una particolare lingua. Sapir, evocando l’intuizione crociana, osserva che dobbiamo ammettere almeno due livelli di elaborazione linguistica. Al livello più profondo il pensiero e le proprietà foniche non hanno una veste specificamente linguistica, nel secondo sono tradotti negli ‘accenti provinciali della loro lingua quotidiana’, per cui l’opera letteraria si modella generalmente sulla lingua che la accoglie:

Language is the medium of literature as marble or bronze or clay are the materials of the sculptor. Since every language has its distinctive peculiarities, the innate formal limitations — and possibilities — of one literature are never quite the same as those of another. The literature fashioned out of the form and substance of a language has the color and the texture of its matrix. (Sapir 1921, 106)

Nello stesso tempo, resta uno spazio di libertà all’artista, che può forzare, in qualche modo, i limiti della propria lingua: “Whatever be the sounds, accents, and forms of a language, however these lay hands on the shape of its literature, there is a subtle law of compensations that gives the artist space” (ivi, 109).

Ma dove si colloca lo spazio della creazione del poeta? La risposta più naturale e soddisfacente che abbiamo incontrato è che questo spazio coincide con la maniera di usare la lingua da parte del parlante. La nozione di funzione, proposta nel quadro del formalismo da Jakobson riesce a caratterizzarlo come un meccanismo che mette in gioco i diversi contenuti del processo linguistico.

5. *Il linguaggio poetico e i suoi effetti di senso*

Gli studiosi del Circolo linguistico di Mosca (Todorov 1968) sviluppano nei primi decenni del Novecento una teoria del linguaggio poetico e letterario interamente fondata sull’organizzazione linguistica del testo (cfr. Fokkema e Ibsch 1995). Jakobson (1921, 11) introducendo il concetto di “literaturnost” *letterarietà* separa il retroterra storico culturale dal testo che vi

si ancora, dando piena autonomia teorica a quest'ultimo, nel senso che il vero oggetto della scienza della letteratura sono i "devices or constructive principles that make a text into a work of art" (cfr. Fokkema e Ibsch 1995, 12). Questa prospettiva ha il merito di separare nettamente la letterarietà dai contenuti personali e storico-culturali che nelle indagini impressionistiche o storicistiche tradizionali oscurano gli aspetti linguistici dei testi. Più precisamente, ha capovolto la relazione tra contenuti e linguaggio, assegnando a quest'ultimo il ruolo portante nell'interpretazione del testo letterario e vedendo nel significato trasmesso il risultato della particolare maniera di usare il linguaggio che il testo poetico mette in atto. Gli approcci formalisti hanno quindi permesso di comprendere in modo chiaro che cosa separa ciò che identifichiamo come creazione letteraria o poetica dalla produzione linguistica ordinaria. Il formalismo russo introduce, in particolare, una riconcettualizzazione della nozione di linguaggio poetico e di testo letterario a sua volta ispirata ad una diversa visione del linguaggio, che ha al suo centro la nozione di funzione: "I fenomeni del linguaggio debbono essere classificati dal punto di vista del fine col quale chi parla si serve delle proprie rappresentazioni linguistiche in ogni caso determinato" (Jakubinskij 1916, ora trad. it. di Riccio in Todorov 1968, 38).

Ejchenbaum nel 1927 oppone il formalismo allo storicismo e al simbolismo in quanto chiavi di lettura dei processi linguistici e, in particolare, dei testi letterari. Il formalismo, infatti, aspira ad un "atteggiamento scientifico oggettivo nei confronti dei fatti" (trad. it. di Riccio in Todorov 1968, 36, 37) abbandonando i principi estetici soggettivi propugnati dai simbolisti. È "la ricerca delle peculiarità specifiche del materiale letterario che lo distinguono da qualsiasi altro materiale" (*ibidem*). Diventa quindi essenziale la descrizione sincronica sistematica della lingua e degli aspetti formali dei prodotti artistici e letterari. Il formalismo – come conseguentemente lo strutturalismo – contesta allo storicismo l'assolutizzazione del giudizio ideologico come unica espressione di valore critico, lasciando fuori il carattere specifico del testo letterario.

Se torniamo alla poesia di Pascoli, ci accorgiamo che i fattori ritmici che strutturano il testo non ne esauriscono l'interpretazione. All'interno di un quadro teorico neo-formalista, Contini (1971 [1955]) mette in evidenza il fatto che il linguaggio poetico pascoliano è particolarmente composito e innovatore. Esso crea una 'lingua nuova' che comprende, accanto al fonosimbolismo, che Contini chiama linguaggio "pre-grammaticale" o "a-grammaticale", il ricorso a termini di lingue speciali, termini tecnici, nomi propri (linguaggio "post-grammaticale") e l'uso di costrutti che forzano la sintassi normale. Emergono, in particolare, le costruzioni in cui i nomi con referenti concreti, come *nubi*, *lampi*, *vento*, *mare*, *morte*, vengono introdotti come specificazioni di un aggettivo sostantivato, "nero di nubi", o di un nome percettivo o psicologico, come "sospiro di vento", "cullare del mare", "pianto di morte". Lo stesso vale per i costrutti in cui il nome è specificato da predicati che lo definiscono in

rapporto a immagini appartenenti a un universo concettuale insieme erudito, tradizionale e di immediata percezione, come *un'alba di perla, nebbia di latte*. L'effetto indeterminato di cui parla Contini si collega proprio con il fatto che questi costrutti permettono di sfruttare il solo contenuto predicativo di *nubi, lampi, vento, mare, morte* o di *alba, nebbia*, che rappresentano insiemi di proprietà semantiche di cui la forza referenziale è bloccata, quasi congelata. La crisi di un rapporto certo e determinato col mondo viene rappresentata dal linguaggio della poesia, che crea, in accordo col fluire del verso, un'interpretazione nuova e per questo misteriosa e inquietante¹³. Nella poesia del Pascoli gli oggetti nominati, i personaggi, sono visioni dotate di capacità evocativa, cioè della capacità di richiamare ricordi, esperienze, attese, illusioni nel poeta stesso, o nel lettore, che finisce per essere il protagonista assoluto (Baldacci 1974).

Un testo poetico è prima di tutto la realizzazione di un particolare tipo di modalità comunicativa/di forza illocutiva. Ci possiamo chiedere qual è la forza illocutiva che trasforma un discorso in un testo letterario, in poesia. Chomsky, in *Syntactic structures* (1957), introduce per la prima volta in maniera esplicita la differenza tra enunciati agrammaticali e enunciati privi di significato con lo scopo di dimostrare l'indipendenza del livello di organizzazione sintattica dagli altri livelli in cui si organizzano le frasi di una lingua, e in particolare dal significato. L'esempio, ormai famoso, è quello per cui "colorless green ideas sleep furiously" (15) pur essendo apparentemente priva di senso è grammaticale, in quanto qualsiasi parlante inglese la riconoscerebbe come una frase sintatticamente possibile e ben-formata, anche se difficilmente interpretabile, riportabile cioè ad uno stato di cose riconoscibile. Questa distinzione è fondamentale, in quanto individua il dominio della produzione del significato come un dominio diverso da quello della conoscenza grammaticale in senso stretto, e che include gli aspetti pragmatici e intenzionali associati all'espressione linguistica. In effetti, anche la strana frase utilizzata da Chomsky potrebbe essere parte di un testo, un testo poetico per esempio, dove evocherebbe usi metaforici o traslati. Ci riferiamo quindi a modi di usare le strutture linguistiche che formano la grammatica mentale del parlante, la cui interpretazione, come sappiamo, si lega al contesto del discorso, alla situazione comunicativa e alle conoscenze del parlante.

¹³ Pascoli teorizza esplicitamente questa capacità evocativa del linguaggio poetico nel saggio *Il fanciullino* (Marzocco, 1897), dove afferma che per capire il mistero della vita bisogna guardare le cose con gli occhi di un fanciullo, che nella sua ingenuità vede tutto come se fosse la prima volta. Il poeta è "[...] l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente" (da *Il fanciullino*, in Ceserani e De Federicis 1993, 696-697).

Come del resto osservato già fino dalla Poetica di Aristotele, gli usi traslati sono costitutivi della poesia. Il processo interpretativo ha quindi un ruolo fondamentale nella produzione e nella comprensione dei testi letterari. A proposito degli usi non letterali o figurati, Chierchia (1997, 164 sgg.) osserva che:

Non si sa moltissimo su come esattamente capiamo un uso figurato mai incontrato prima. L'unica cosa chiara è che deve avere qualcosa a che fare con il significato letterale dell'espressione usata figurativamente. Il significato letterale, unito ad altri fattori presenti nel contesto, deve evidentemente essere parte del processo che ci porta a capire il senso inteso di tale uso. Ciò che definisce l'uso metaforico è quindi la connessione tra due significati lessicali e, crucialmente, l'apporto del contesto.

L'apporto delle componenti pragmatiche è quindi fondamentale nell'interpretazione letteraria. Nuovamente, come abbiamo già notato, questo non differenzia in maniera essenziale il discorso poetico da un qualunque discorso in un certo contesto. Però il linguaggio poetico porta al limite alcune delle caratteristiche del processo interpretativo. Parlando di "relevance" come criterio cardine dell'interpretazione degli enunciati prodotti nel corso di un'interazione tra interlocutori, Sperber e Wilson (1996: 222) trattano gli effetti poetici in termini di stile, inteso come "ricerca della rilevanza" per implicature degli enunciati con "effetti cognitivi non interamente prevedibili": "Let us give the name *poetic effect* to the peculiar effect of an utterance which achieves most of its relevance through a wide array of weak implicatures" (Sperber e Wilson 1996, 222).

In particolare le figure retoriche possono essere viste come modi per indurre l'ascoltatore a cercare le condizioni in cui l'enunciato è rilevante in modo ottimale. Ad esempio l'effetto stilistico della ripetizione è dovuto al fatto che "[...] the hearer is encouraged to be imaginative and to take a large share of responsibility in imagining what it may be for the speaker to be way past her youth" (ivi, 221).

La lingua, intesa come sistema di conoscenza, ha uno statuto diverso dalla comunicazione, che può usare le frasi (grammaticali) ma anche segnali di vario genere, tra cui parti di frasi, parole isolate, etc. In questa direzione possiamo anche notare la possibilità di testi poetici con forme linguistiche (parzialmente) non grammaticali. Ciò che chiamiamo linguaggio poetico è un modo di comunicare, che si identifica con possibilità pragmatiche che il parlante è in grado di attuare e interpretare. La possibilità di interpretare una frase in qualche senso mal-formata e comunque priva di un valore di verità non è fuori dalle nostre esperienze. Non a caso i testi poetici utilizzano anche mezzi di comunicazione diversi dalla lingua, come la disposizione visiva sulla pagina, per creare quel livello di contenuto autonomo dalle strutture linguistiche che ne costituisce la caratteristica più rilevante. I testi letterari e in particolare i testi poetici corrispondono, in ultima analisi, ad una maniera speciale di usare la lingua, o meglio, di intendere gli enunciati emessi in certi contesti.

Questo aspetto riguarda qualsiasi atto linguistico. Non a caso è la ricerca di un antropologo, Malinowski (1966 [1923]), a proporre la necessità di una

scienza del significato per poter spiegare gli usi linguistici di popolazioni di cultura diversa da quella occidentale. In questi contesti il linguaggio mostra con evidenza la sua proprietà primitiva, cioè quella di essere un “modo di azione”. Saranno Austin (1962) e Searle (1976 [1969]) a elaborare una teoria del linguaggio visto come un comportamento con interpretazione illocutiva e perlocutiva. Resta vero che l’illocuzione poetica apre di per sé a significati nuovi e inattesi.

6. *Il modello del messaggio di Jakobson*

La prospettiva aperta dai formalisti nell’analisi dell’opera letteraria ha, come abbiamo visto, alcuni elementi di novità rispetto alla tradizione esistente all’inizio del Novecento. Essi in primo luogo considerano esplicitamente la letterarietà come un particolare uso del linguaggio ordinario e assumono che la linguistica debba essere coinvolta nella sua analisi. Inoltre le opere letterarie sono sistemi (Tynjanov e Jakobson 1968 [1928]) a cui i destinatari si avvicinano tramite l’interpretazione delle sue ‘specifiche leggi strutturali’. Il linguaggio di un’opera letteraria è disponibile a interpretazioni diverse, quelle cioè dei singoli destinatari, i lettori o gli ascoltatori. Infine i testi letterari non sono propriamente distinguibili dalle produzioni linguistiche ordinarie se non perché ne sfruttano in maniera estesa alcune caratteristiche intrinseche – fonetiche, morfo-sintattiche e lessicali – e alcune proprietà discorsive.

Tynjanov e Jakobson nel 1928 propongono una prospettiva che coincide con quella che negli stessi anni Jakobson e Trubeckoj mettono a punto per l’analisi delle lingue. I due autori notano tuttavia che è sistema non solo la letteratura o il linguaggio visti sincronicamente, ma anche la storia dei fatti letterari o linguistici. Più precisamente, il processo evolutivo, del linguaggio letterario come quello della lingua, è riportato a leggi del sistema, mettendo in ombra la separazione saussuriana tra linguistica sincronica e diacronica. La radice linguistica dell’opera letteraria e poetica assume una centralità interpretativa finora mai considerata:

Il materiale utilizzato dalla letteratura, sia letterario sia extraletterario, può essere introdotto nel dominio della ricerca scientifica soltanto se lo si considera da un punto di vista funzionale. [...] Per la linguistica come per la storia letteraria la netta contrapposizione tra l’aspetto sincronico (statico) e diacronico è stata fino a poco tempo fa una feconda ipotesi di lavoro perché ha mostrato il carattere sistematico del linguaggio (o della letteratura) in ogni singolo momento della vita. (Trad. it. di Strada in Todorov 1968, 147-148)

La stessa dicotomia *langue/parole* deve essere rivista in rapporto alla sfera letteraria, nella misura in cui la parole non è mai scissa da un sistema di norme e da tipi strutturali. La proprietà cruciale di questo approccio è in sostanza la funzione, cioè il ruolo giocato da un elemento linguistico-letterario nel sistema. Del resto, la prima delle tesi del Circolo linguistico di Praga del 1929 assegna alla lingua un’organizzazione funzionale:

Conception de la langue comme système fonctionnel [...] la langue est un système d'expression appropriés à un but. On ne peut comprendre aucun fait de langue sans avoir égard au système auquel il appartient. (In Jakobson, Trnka, Trubeckoj, *et al.* 1929, 14)

Un aspetto essenziale dell'opera letteraria è che essa è un sistema, come del resto la letteratura nel suo insieme costituisce un sistema (Tynjanov 1929). In altre parole, “i singoli elementi dell'opera”, cioè “l'intreccio e lo stile, il ritmo e la sintassi nella prosa, il ritmo e la semantica nel verso [...] sono *in correlazione tra loro* e agiscono gli uni sugli altri” (trad. it. di Faccani in Todorov 1968, 129-130). Ogni elemento quindi ha una funzione (funzionalismo) nel testo letterario, identificabile sia in rapporto alle altre opere letterarie o alle altre produzioni linguistiche (intertestualità) sia all'interno del testo specifico. Ad esempio le scelte lessicali, cioè le parole usate da un autore, dipendono sia dalle parole generalmente scelte nelle altre opere letterarie, a cui l'autore in qualche modo si ricollega, sia da quelle che ricorrono negli enunciati ordinari, e nello stesso tempo si connettono al linguaggio usato nella particolare opera. Lo sfondo della funzione degli elementi del linguaggio letterario sono poi le specifiche condizioni culturali e sociali, le stesse condizioni materiali della vita (ciò che Tynjanov chiama “costume” e “funzione sociale”). In realtà, questi autori si rendono conto che i testi poetici e in generale ciò che contraddistingue la loro natura letteraria dipendono dalle regole e dai principi che governano l'uso della lingua da parte del parlante/ autore. È possibile costruire una teoria delle regole e delle proprietà dei testi poetici; si tratta comunque di regole e proprietà diverse da quelle su cui si fondano i componenti interni della lingua, come la fonologia o la morfosintassi.

L'idea che il linguaggio debba essere indagato “dal punto di vista del fine col quale chi parla si serve delle proprie rappresentazioni linguistiche” induce già Jakubinskij (1916, citato in Ejchenbaum nel 1927 e ripreso da Todorov nel 1968, 38) a proporre l'individuazione di alcune fondamentali distinzioni funzionali¹⁴, fissando una linea d'interesse che trova la più compiuta espressione nel modello di Jakobson. In realtà, l'idea che le espressioni linguistiche possano essere caratterizzate in rapporto alla loro funzione era già ampiamente presente nel dibattito semantico, come in Bühler e in Malinowski, ripresi in Jakobson (1960). Bühler (1982 [1934]) assegna al segno linguistico tre “funzioni semantiche”:

¹⁴ “I fenomeni del linguaggio debbono essere classificati dal punto di vista del fine col quale chi parla si serve delle proprie rappresentazioni linguistiche in ogni caso determinato. Se chi parla se ne serve col fine puramente pratico di comunicare, abbiamo a che fare col sistema del *linguaggio pratico* (pensiero linguistico) in cui le rappresentazioni linguistiche [...] sono soltanto un *mezzo* di comunicazione. Sono però concepibili (ed esistono) altri sistemi di linguaggio, nei quali il fine pratico passa in secondo piano (anche se può non scomparire del tutto) e le rappresentazioni linguistiche assumono un *valore autonomo*” (Jakubinskij in Todorov 1968, *ibidem*; trad. it di Riccio).

referenziale, al contatto la funzione fática, al codice quella metalinguistica e, come anticipato, al messaggio la funzione poetica.

Naturalmente Jakobson, anche sulla base della conoscenza che ha di Peirce (Jakobson 1968 [1965]), si rende conto che le diverse funzioni interagiscono in ogni momento (Jakobson 1960, 3), producendo e modificando effetti di senso: “Although we distinguish six basic aspects of language, we could, however, hardly find verbal messages that would fulfil only one function”.

In altre parole, tutte le funzioni individuate sono attive nell’atto comunicativo, con modalità e importanza differenti. Il linguaggio poetico, cioè la maniera di usare la lingua nella poesia, è concettualizzato da Jakobson (1960) nei termini della sua riconoscibilità rispetto agli enunciati ordinari. Tuttavia, come abbiamo visto, secondo Jakobson il linguaggio poetico è interpretato in base alle normali regole fonologiche e morfosintattiche della sua grammatica e in base ai processi comunicativi e ai fattori pragmatici (funzioni) che caratterizzano il normale scambio linguistico.

7. Le nozioni fondamentali della linguistica del Circolo linguistico di Praga

All’attività del Circolo Linguistico di Praga, dal 1926 all’invasione tedesca del 1939, contribuirono alcuni linguisti stranieri, tra cui Nikolaj Trubeckoj e Roman Jakobson negli anni 1928-1938. Il Circolo si caratterizza nel suo insieme per le molte proposte innovative, tra cui la prospettiva funzionale e la nozione di sistema, per cui le lingue e i loro componenti, sono viste come sistemi di elementi collegati tra loro da rapporti e leggi strutturali interne. Anche la loro evoluzione viene interpretata come un effetto di queste leggi strutturali. Le idee linguistiche elaborate nei *Travaux* del circolo sono rispecchianole idee fondamentali dei formalisti sulla natura del linguaggio come sistema (Jakobson 1962 [1927], 1962 [1929], Tynjanov e Jakobson 1968 [1928]; cfr. Halle 1987). Nei lavori degli anni Venti coordinate concettuali della linguistica jakobsoniana, e in particolare della nuova fonologia che ne scaturisce anche tramite la collaborazione con Trubeckoj (Halle 1987), sono già definite. La centralità del sistema, la natura funzionale del fonema e in generale delle unità linguistiche, il superamento della dicotomia sincronia/diacronia viste come manifestazione di uno stesso insieme di leggi strutturali, la correlazione, come caratterizzazione di rapporti regolari all’interno del sistema e rivelatrice dell’esistenza di proprietà binarie elementari:

[...] les éléments d'un système linguistique donné doivent être appréciés sous l'angle des fonctions qu'ils ont à remplir [...]. (Jakobson (1962 [1927], 5)

Il est surtout utile d'envisager comme une classe à part de différences significatives les corrélations phonologiques. Une corrélation phonologique est constituée par une série d'oppositions binaires définies par un principe commun qui peut être pensé indépendamment de chaque couple de termes opposés [...].
L'antinomie de la phonologie synchronique et de la phonétique diachronique se trouverait être supprimée du moment que les changements phonétiques seraient considérés en fonction du système phonologique qui les subit. (Ivi, 3)

La thèse de F. de Saussure définissant la langue comme un système de valeurs relatives est presque généralement admise dans la linguistique contemporaine. Cependant [...] La phonologie synchronique d'une langue se borne, dans la plupart des cas, à caractériser les sons du point de vue de la production et sans tenir compte de leur rôle dans le système phonologique. Ainsi les différences significatives ne sont pas suffisamment délimitées en elles-mêmes et distinguées des différences extragrammaticales (c.-à-d. combinatoires et extérieurement motivées, ou bien stylistiques et, comme telles, relevant de systèmes fonctionnels différents). [...] Il y a deux types fondamentaux de différences entre les images acoustico-motrices.

[...] gli elementi di un dato sistema linguistico devono essere valutati dal punto di vista delle funzioni che devono assolvere [...].

È utile soprattutto considerare le correlazioni fonologiche come una classe a parte di differenze significative. Una correlazione fonologica è costituita da una serie di opposizioni binarie definite da un principio comune che può essere pensato indipendentemente da ciascuna coppia di termini opposti [...].
L'antinomia della fonologia sincronica e della fonetica diacronica si troverebbe ad essere soppressa dal momento che i cambiamenti fonetici sarebbero considerati in funzione del sistema fonologico che li subisce.

La tesi di F. de Saussure che definisce la lingua come un sistema di valori relativi è quasi generalmente accettata nella linguistica contemporanea. Tuttavia [...] la fonologia sincronica di una lingua si limita, nella maggior parte dei casi, a caratterizzare i suoni dal punto di vista della produzione e senza tener conto del loro ruolo nel sistema fonologico. Così, le differenze significative non sono abbastanza delimitate in loro stesse e distinte dalle differenze extragrammaticali (cioè combinatorie e motivate esteriormente, ovvero stilistiche e, come tali, dipendenti da sistemi funzionali diversi). [...] Ci sono due tipi fondamentali di differenze tra le immagini acustico-motorie.

Ce sont [...] les différences entre les images disjointes et les différences entre les images corrélatives. Si les sujets parlants sont conscients d'une corrélation entre les images, ce n'est que grâce à la présence dans leur système phonologique d'une série d'oppositions binaires du même type. [...] En voici quelques exemples. Le système phonologique du russe comporte les corrélations suivantes: 'consonnes sonores — consonnes sourdes', 'consonnes molles — consonnes dures', 'voyelles à accent dynamique — voyelles sans accent'. [...]. (Ivi, 4)

Si tratta [...] delle differenze tra le immagini disgiunte e quelle tra le immagini correlative. Se i soggetti parlanti sono consapevoli di una correlazione tra le immagini, è solo grazie alla presenza nel loro sistema fonologico di una serie di opposizioni binarie dello stesso tipo. Ecco alcuni esempi. Il sistema fonologico del russo comporta le seguenti correlazioni: 'consonanti sonore – consonanti sorde'; 'consonanti molli – consonanti dure'; 'vocali con accento dinamico – vocali senza accento'. [...].

Nel libro del 1929, Jakobson anticipa molti dei punti teorici dei *Grundzüge der Phonologie*¹⁵ di Nikolaj Trubeckoj (1939), con il quale erano stati peraltro condivisi e discussi, come la nozione di fonema, quella di arcifonema, la nozione di variante combinatoria e stilistica, cioè delle proprietà 'extragrammaticali'. In questo modello l'adeguatezza dell'analisi è raggiunta prevedendo due livelli di rappresentazione, quello delle proprietà distintive e quello collegato con le proprietà fonetiche. La questione nei suoi elementi essenziali preesisteva alle formulazioni di questi autori. Per esempio Baudouin de Courtenay (1972 [1895]) assume che i fenomeni fonetici, pur corrispondendo a proprietà fisiche, rimandano a rappresentazioni mentali, che forniscono la costante percettiva alle produzioni articolatorie. Sono cioè queste ultime le vere invarianti alla base dei sistemi fonologici, che Jakobson (1962 [1927], [1929]) definisce ancora come "les idées des unités acoustico-motrices".

Il sistema fonologico è visto come il 'repertorio delle differenze significative', le unità elementari che formano i fonemi (cfr. Halle 1987):

Nous appelons système phonologique d'une langue le répertoire, propre à cette langue, des "différences significatives" existant entre les idées des unités acoustico-motrices, c'est-à-dire le répertoire des oppositions auxquelles peut être attachée, dans une langue donnée, une différenciation des significations (répertoire des oppositions phonologiques).

Chiamiamo sistema fonologico di una lingua il repertorio, specifico di questa lingua, delle differenze significative esistenti tra le idee delle unità acustico-motorie, vale a dire il repertorio delle opposizioni alle quali può essere associata, in una data lingua, una differenziazione delle significazioni (repertorio delle opposizioni fonologiche).

¹⁵ Il libro fu pubblicato nel 1939 come settimo volume dei *Travaux* del Circolo linguistico di Praga, dopo la morte dell'autore. La traduzione italiana *Fondamenti di fonologia* (1971) fu curata da Giulia Mazzuoli Porru.

Tous termes d'opposition phonologique non susceptibles d'être dissociés en sous-positions phonologiques plus menues sont appelés phonèmes. (Jakobson 1962 [1929], 8)

Tutti i termini di opposizione fonologica non suscettibili di essere scomposti in sotto-opposizioni fonologiche più minute sono chiamati fonemi.

È il sistema fonologico che “imposes limits on the changes that a language can undergo” (Halle 1987, 84). Alla linguistica storica che tratta i cambiamenti come fatti puramente accidentali si sostituisce una nuova spiegazione che assegna la centralità al sistema inteso come parte della conoscenza linguistica del parlante. L'insistenza sul ruolo delle correlazioni, cioè di serie di fonemi che si oppongono per una stessa proprietà, corrisponde alla convinzione che questo tipo di rapporto metta in evidenza i ‘caratteri’ elementari che entrano in gioco nel sistema:

Le système phonologique du russe comporte les corrélations ci-après:	Il sistema fonologico del russo comporta le seguenti correlazioni:
1° Caractère sonore ~ caractère sourd des consonnes (présence ou absence de la voix).	1° carattere sonoro ~ carattere sordo delle consonanti (presenza o assenza della voce);
2° Caractère mou ~ caractère dur (degré de hauteur du son fondamental) des consonnes.	2° carattere molle ~ carattere duro (grado di altezza del suono fondamentale) delle consonanti;
3° Accent d'intensité ~ atonie des voyelles (degré de force de la voix). (Ivi, 10)	3° accento di intensità ~ atonia delle vocali (grado di forza della voce).

In particolare, sia Jakobson che Trubeckoj assegnano alla nozione di *fonema* uno statuto teorico nel quale le proprietà foniche costituiscono il vero oggetto dell'indagine linguistica:

Die artikulatorischen Bewegungen und die ihnen entsprechenden Lautungen, die ihn verschiedenen Sprechakten vorkommen, sind unendlich mannigfaltig, aber die Lautnormen, aus welchen die Einheiten der bezeichnenden Seite des Sprachgebildes bestehen, sind endlich (zählbar), der Zahl nach beschränkt. Da das Sprachgebilde aus Regeln oder Normen besteht, so ist es im Gegensatz zum Sprechakt ein System [...]. (Trubeckoj 1939, 6)	I movimenti articolatori e le corrispondenti fonazioni che ricorrono negli atti di parola sono d'una varietà infinita, ma le norme foniche che costituiscono le unità del lato significante della lingua, sono finite (numerabili), limitate di numero. Poiché la lingua consiste di regole o norme, essa è, in contrapposizione alla parola, un sistema [...]. (Trad. it. di Mazzuoli Porru 1971, 7)
--	---

Gli elementi fonici che nelle lingue naturali corrispondono a differenze di significato sono separate dalle differenze di suono, pur riconoscibili, che si correlano a varietà stilistiche o regionali di pronuncia. Le differenze del primo tipo sono ‘pertinenti’ al funzionamento del sistema fonologico. Le

altre hanno uno statuto diverso, anche se non meno importante da parte della coscienza del parlante, visto che interessano le sue scelte e le sue finalità comunicative. Trubeckoj, negli stessi termini di Jakobson, assegna un ruolo ordinatore fondamentale alle correlazioni, cioè ai sistemi di opposizioni nei quali è pertinente una sola proprietà, detta “marca”. Un punto di grande interesse e in linea con orientamenti propri anche della linguistica americana contemporanea è l’idea che i fonemi di una lingua possono essere stabiliti sulla base di criteri distribuzionali, a seconda che assolvano alla funzione distintiva oppure semplicemente ricorrano in rapporto al contesto.

8. La linguistica jakobsoniana nel quadro dei modelli teorici della metà del Novecento; il superamento del Cours

Jakobson e Trubeckoj, come in generale la linguistica praghese, pur partendo dal modello saussuriano, sviluppano un approccio lontano dallo schema della semiologia suggerito dal *Cours*. La fonologia di Jakobson e Trubeckoj fa i conti con le lingue naturali, fatte di oggetti linguistici reali, che il parlante riconosce e realizza, suoni, morfemi, parole. L’astrazione saussuriana sulla natura oppositiva e negativa degli elementi linguistici, accattivante sul piano intellettuale, è stata naturalmente valorizzata negli approcci di matrice strutturalista; tuttavia i quadri più recenti della teorizzazione linguistica non ricorrono a questa nozione. Anche nel caso del linguaggio letterario, in lavori degli stessi anni, Jakobson opera nella stessa direzione, criticando la nozione di arbitrarietà saussuriana (cfr. sezione 4) e interpretando il testo poetico in termini di proprietà fonetiche e ritmiche e di procedimenti discorsivi.

Come sottolinea Holenstein (1987) lo strutturalismo di Jakobson¹⁶, e in generale del Circolo di Praga, ha un carattere fenomenologico. Jakobson (1962 [1927], [1929]) individua nelle proprietà percepibili e interpretabili delle lingue naturali gli elementi che formano il sistema. In questo la fonologia e la ricerca jakobsoniana si allineano alla tradizione empirica, fortemente legata alla sostanza linguistica, che caratterizza la ricerca storico-comparativa e la ricerca dialettologica contemporanee. Per il sistema è rilevante la relazione tra proprietà sostanziali, percepibili e producibili da parte dei parlanti, e la maniera in cui sono organizzate. Del resto, anche nella sua poetica la materia fonetica definisce e configura i rapporti formali.

In Holenstein (1987) alcuni dei capisaldi della linguistica di Jakobson sono messi in relazione con l’adesione alle idee della intelligenza russa, influenzata dalla filosofia hegeliana e dal romanticismo tedesco¹⁷: la concezione

¹⁶ Fokkema e Ibsch (1995) attribuiscono a Jakobson la scelta del termine strutturalismo.

¹⁷ Sia Holenstein (1987) che Fokkema e Ibsch (1995) sottolineano l’importanza del pensiero di Husserl per Jakobson e per i formalisti.

strutturalista, dove sono le relazioni tra gli oggetti e non gli oggetti stessi ad essere costitutivi del sistema, l'orientamento empirico, l'idea di una tensione interna al sistema tra funzioni, il carattere teleologico dell'evoluzione delle lingue, nei termini dettati da leggi interne al sistema. In effetti, vediamo che il realismo per cui le unità linguistiche e le loro proprietà sono oggetti fisici e psicologici, trasforma la fonologia praghese in una teoria complessiva delle lingue naturali in cui i diversi livelli di analisi hanno uno status riconoscibile.

Questa maniera di concepire la natura delle lingue e la maniera di analizzarle, cioè, in ultima istanza, le proprietà degli oggetti e dei dispositivi linguistici, definiscono un modello di analisi del linguaggio che implica una base universale. Esiste cioè un livello di principi, di proprietà e di entità di natura universale che si proiettano in tutte le lingue naturali e che informano ogni pensabile descrizione di una lingua. In questo, la linguistica jakobsoniana e praghese si distacca nettamente dalle radici saussuriane convergendo con la coeva ricerca statunitense. I linguisti, lavorando sui dati e i fenomeni, si rendono conto che vi sono tendenze, meccanismi, proprietà universali cui tutte le lingue attingono. Ciò che è universale non risiede in schemi del pensiero extralinguistici né in una rappresentazione logicizzante del linguaggio, ma in proprietà osservabili che le lingue riproducono e alle quali si ancorano. Questo, come nota Jakobson, coinvolge anche il linguaggio poetico e ciò che nei diversi testi di lingue diverse, chiamiamo poesia.

Questa nuova prospettiva investe il trattamento del cambiamento fonologico, visto come il risultato delle leggi operanti nel sistema coinvolto, in forte contrasto quindi con la linguistica tradizionale del suo tempo che collegava il cambiamento linguistico a processi fortuiti e particolari (cfr. Halle 1987). Il risultato dei processi che ricodificano le funzioni sulla base di leggi interne al sistema danno luogo anche alle varianti stilistiche di una lingua, quelle cioè associate alle funzioni affettiva e poetica, che alimentano le forme del linguaggio poetico, come nota Jakobson:

[...], l'activité du système linguistique ne se borne pas à réagir aux coups qui lui sont portés du dehors et à guérir les blessures reçues. La langue en cours d'évolution résoud des problèmes internes. [...] En outre, il peut y avoir changement de l'attitude même des sujets parlants à l'égard de la langue, changement des styles linguistiques dominants, et modification de la hiérarchie des fonctions.

[...], l'attività del sistema linguistico non si limita a reagire ai colpi che gli vengono inferti dal di fuori e a guarire delle ferite ricevute. La lingua in corso di evoluzione risolve problemi interni. [...] In oltre, ci può essere un cambiamento nell'atteggiamento stesso dei soggetti parlanti nei confronti della lingua, cambiamento degli stili linguistici dominanti, e modificazione della gerarchia di funzioni.

Un point essentiel, c'est, dans un ensemble linguistique donné, le rôle relatif de la langue affective et de la langue intellectuelle, de la langue poétique et de la langue de communication, de la langue théorique et de la langue pratique, du langage intérieur et du langage manifesté. Les notions — introduites dans les études littéraires par "l'école formaliste" russe — de "forme débordant sa fonction originarie" et de "réaiguillage des fonctions" peuvent être pleinement appliquées dans l'histoire de la langue. (1962 [1929], 18)

Un punto essenziale, è, in un insieme linguistico dato, il ruolo relativo della lingua affettiva e della lingua intellettuale, della lingua poetica e della lingua di comunicazione, della lingua teorica e della lingua pratica, del linguaggio interiore e del linguaggio manifestato. Le nozioni - introdotte negli studi letterari dalla "scuola formalista russa" - di "forma che oltrepassa la sua funzione originaria" e di "riposizionamento delle funzioni" possono essere pienamente applicate nella storia della lingua.

Con una interessante rivoluzione concettuale Jakobson (1971 [1944]) usa le categorie saussuriane di rapporti paradigmatici e sintagmatici identificandole con le reali procedure linguistiche del parlante che nelle afasie vengono danneggiate in maniera selettiva: l'afasia di Wernicke, percettiva, è considerata un danno ai rapporti paradigmatici; l'afasia di Broca, espressiva, è vista come un danno ai rapporti sintagmatici. Jakobson (1956), sulla scorta del suo lavoro del 1944 caratterizza i due tipi di afasia, in termini di disturbo della similarità, che colpisce la selezione (Wernicke), e disturbo della contiguità, che colpisce la concatenazione degli elementi (Broca). Lo sviluppo linguistico del bambino e la perdita di linguaggio (afasia) sono riportati a leggi di implicazione e di stratificazione di natura universale che governano i passaggi successivi nella formazione del sistema fonologico e nel suo disgregamento, per cui, ad esempio la vocale aperta precede le distinzioni relative alle vocali più chiuse e è la più resistente nelle afasie.

Il fascino di questi scritti, oltre che nella lucida configurazione dei fenomeni e della loro dipendenza da restrizioni universali, è anche nella riscoperta delle radici più profonde e nascoste del processo di significazione. I significati si organizzano lungo l'asse della combinazione (metonimia) o della similarità (metafora); e lo squilibrio che può generarsi nel favorire o sfruttare maggiormente l'uno o l'altro meccanismo dà luogo a modi diversi di parlare, fino a caratterizzare, come abbiamo visto, il linguaggio poetico:

A competition between both devices, metonymic and metaphoric, is manifest in any symbolic process, either intrapersonal or social. [...] The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity and contrast; there exist, for instance, grammatical and anti-grammatical but never agrammatical rhymes. Prose, on the contrary, is forwarded essentially by contiguity. Thus, for poetry, metaphor, and for prose, metonymy is the line of least resistance and, consequently, the study of poetical tropes is directed chiefly toward metaphor. (Jakobson 1956, 80-82)

Le intuizioni del formalismo si nutrono ora dell'analisi dell'effettivo comportamento linguistico dei parlanti, dei principi universali scoperti per via sperimentale e osservativa. Quella che si profila è una linguistica che ricorre a concetti tradizionali reinterpretandoli come categorie reali del comportamento linguistico del parlante, fornendo la prova della stretta relazione tra fenomeno poetico e proprietà intrinseche del linguaggio.

Dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti, in particolare dopo il 1950 l'analisi acustica assume un ruolo interpretativo preminente. In *Preliminaries to speech analysis* (1952) Jakobson, Fant e Halle riconducono le proprietà fonetiche inerenti dei segmenti fonologici a un insieme ristretto di 12 tratti distintivi, cioè a componenti elementari binari, definibili come presenza o assenza di una certa proprietà. Tali proprietà, individuate in base a qualità articolatorie e acustiche, danno luogo ad un quadro teorico discusso in Jakobson e Halle (1956). Gli autori mostrano che esistono delle proprietà "fondamentali" rintracciabili e analizzabili, come negli altri campi della ricerca scientifica. Si prepara così il campo a sviluppi imprevedibili se consideriamo il punto di partenza "saussuriano" su cui si attarda lo strutturalismo europeo e a cui, peraltro, non si erano ancora nemmeno avvicinati i linguisti italiani.

Facendo propri importanti aspetti della tradizione statunitense – Bloomfield e Sapir – Jakobson e Halle (1956) propongono la segmentazione della frase in morfemi e l'associazione dei tratti distintivi a questi ultimi. Vengono riconosciuti due livelli pertinenti per l'analisi delle lingue, il livello semantico, che include i morfemi e le loro combinazioni fino alla frase, e il livello dei tratti, finalizzati a differenziare le "molteplici unità dotate di significato". Le lingue condividono vari tipi di tratti fonologici, configurativi, espressivi, ridondanti e, naturalmente, distintivi (prosodici e inerenti). I tratti sono effettivamente prodotti dal parlante nella catena fonica (*inner approach*) e riconosciuti dall'ascoltatore, nei termini quindi di un modello totalmente realistico: "This so-to-speak inner, immanent approach, which locates the distinctive features and their bundles within the speech sounds, be it on their motor, acoustical or auditory level, is the most appropriate premise for phonemic operations, although" (Jakobson e Halle 1956, 8).

I tratti tengono conto dei due tipi fondamentali di sorgente, vocalica e consonantica, e differenziano le diverse modalità articolatorie. Per quanto riguarda le consonanti, i contrasti fondamentali coinvolgono la chiusura nel tratto vocale (interrotto/continuo) e la posizione del restringimento/occlusione nel tratto vocale (grave/acuto). Il contrasto compatto/diffuso caratterizza la configurazione assunta dal risuonatore orale, e interessa specificamente i suoni vocalici. Le opposizioni distintive governano l'organizzazione dei sistemi fonologici. Riprendendo le proposte di Jakobson sulle leggi dello sviluppo linguistico del bambino (Jakobson 1971 [1944]) Jakobson e Halle mettono in luce il ruolo che alcuni contrasti hanno nel determinare il processo di acquisizione fonologica del bambino. Si tratta di contrasti vocalici e consonantici

fondamentali che guidano le successive acquisizioni di proprietà distintive nei termini di un ordine fissato da una misura di marcatezza: dagli elementi meno marcati, più diffusi tra le lingue e quindi fondanti, a quelli più marcati (specifici di singole lingue).

Un punto di notevole interesse, indirettamente segnalato da un revisore anonimo¹⁸, è introdotto dalla maniera in cui Jakobson e Halle (1956) definiscono il rapporto tra i due livelli di rappresentazione fonologica.

Linguistic analysis gradually breaks down complex speech units into morphemes as the ultimate constituents endowed with proper meaning and dissolves these minutest semantic vehicles into their ultimate components, capable of differentiating morphemes from each other. These components are termed distinctive features. Correspondingly, two levels of language and linguistic analysis are to be kept apart: on the one hand, the semantic level involving both simple and complex meaningful units from the morpheme to the utterance and discourse and, on the other hand, the feature level concerned with simple and complex units which serve merely to differentiate, cement and partition or bring into relief the manifold meaningful units. (Jakobson e Halle 1956, 3-4)

La fonologia, nel quadro suggerito, ha come elementi costitutivi i tratti, non i fonemi. Il fonema è il risultato della combinazione dei tratti distintivi in fasci (*bundles*) (Jakobson e Halle 1956: 3, 4). In realtà, questa concezione, oltre ad accordarsi con la definizione di Trubeckoj (1939), riprende quanto proposto nel *Cours*, per cui il vero elemento distintivo è la differenza fonica piuttosto che la qualità e il contenuto del fonema/suono:

[...] les phonèmes [...] Pour classer ces derniers il importe bien moins de savoir en quoi ils consistent que ce qui les distingue les uns des autres [...] Ce qui importe dans le mot ce n'est pas le son lui-même, mais les différences phoniques qui permettent de distinguer ce mot de tous les autres, car ce sont elles qui portent la signification. (Saussure 1967 [1916], 68-69, 163)

[...] i fonemi [...] Per classificare questi ultimi, importa assai meno sapere in che cosa consistono e assai più ciò che li distingue gli uni dagli altri [...] Ciò che importa nella parola non è il suono in se stesso, ma le differenze foniche che permettono di distinguere questa parola da tutte le altre, perché sono tali differenze che portano la significazione. (De Mauro 1972, 57-58, 143)

¹⁸Un revisore anonimo, commentando la precedente versione di questo articolo, ipotizza che nella discussione su Jakobson e Halle (1956) sia stato tralasciato un passaggio, quello relativo ai *fonemi*, in “i morfemi non vengono analizzati in tratti distintivi (*distinctive features*), i fasci (*bundles*) di tratti distintivi riguardano i fonemi (*speech sounds*)”. In realtà, come è chiarito dal passo di Jakobson e Halle (1956, 3-4) riportato a testo, il fonema non sembra giocare un ruolo cruciale nel rapporto tra morfemi e tratti distintivi.

A questi passi si richiama Halle (1954), dove il modello fonologico di ispirazione saussuriana è ora rafforzato e consolidato dall'analisi in tratti distintivi elaborata in Jakobson, Fant e Halle (1952)¹⁹. I fonemi sono ancora “discrete units”, anche se la loro funzione si dissolve nelle ‘simultaneous implementations of a number of attributes – the distinctive features’ (Halle 1954, 341). Questo insieme di lavori precedono *The Sound Pattern of Russian* (Halle 1959), dove Halle espone compiutamente una nuova teoria fonologica. Halle (1959) sottopone ad una critica stringente la nozione strutturalista di fonema. Assumere un livello fonemico intermedio tra quello morfofonemico e quello fonetico porterebbe ad un aumento della complessità delle rappresentazioni con il risultato di separare quello che appare uno stesso processo fonologico in due livelli. Nella proposta di Halle, le unità della grammatica sono i morfemi, la cui rappresentazione è concepita in termini di tratti distintivi. Le combinazioni di tratti non corrispondono ad un livello teoricamente significativo, quello dei fonemi, ma sono “segmenti”, che definiscono, in ultima analisi, la successione temporale dei tratti nelle rappresentazioni fonologiche dei morfemi. I morfemi, le regole e le rappresentazioni in tratti sono i veri componenti della fonologia. Le idee di Sapir sono alla base di questa visione:

[...] the present description follows methods that are characteristic of the work of Edward Sapir. Thus, [...] the present work does not recognize the need for a “phonemic” transcription in addition to a “morphophonemic” transcription. The present description also resembles those of Sapir in that the relation between the phonological representation and the phonetic facts is embodied in a set of rules which must be applied in a particular order, instead of being given – as in most contemporary work – by a list of allophones [...]. (Halle 1959, 13-14)

La fonologia inoltre è parte della teoria della grammatica:

The phonological description must be appropriately integrated into the grammar of the language. Particularly, in selecting phonological representations of individual morphemes, these must be chosen so as to yield simple statements of all grammatical operations - like inflection and derivation - in which they may be involved. (Halle 1959, 34)

Il modello esposto in Halle (1959) prende definitivamente le distanze dalla fonologia praghese e dalla fonemica americana aderendo alla prospettiva che in quegli anni Chomsky delineava (Chomsky 1957), e che avrebbe portato a *The sound pattern of English* (Chomsky e Halle 1968). La fonologia ha a che fare con la conoscenza del parlante e non più con una procedura di commutazione e di confronto su enunciati. La nozione stessa di distintività resta relegata nel requisito per cui per poter parlare di due tratti diversi questi

¹⁹ Halle (1954, 337) conclude che “[...] the method of identification to be adopted here will concentrate on the differences existing between the phonemes and not upon the properties common to all of utterances of a given phoneme”.

devono essere distinti, cioè diversi. È quindi un requisito pre-teorico, piuttosto che parte della definizione di sistema linguistico.

La fonologia di Halle rientra quindi nel cambiamento epistemologico e teorico che accompagna l'avvento dei paradigmi mentalisti e in particolare del modello generativista. Chomsky (1975 [1966], 22) mette in rapporto questo cambiamento con il passaggio dalla nozione di lingua come inventario a quella di lingua come sistema di regole, come appunto già sostenuto in Halle (1959):

[...] a system of concepts is not to be regarded as constituting a store of well-defined objects (as, apparently, it is for Saussure) [...] Saussure, like Whitney (and possible under his influence [...]), regards langue as basically a store of signs with their grammatical properties, that is, a store of word-like elements, fixed phrases and, perhaps, certain limited phrase types [...] Modern linguistics is much under the influence of Saussure's conception of *langue* as an inventory of elements [...] and his reoccupation with systems of elements rather than the systems of rules which were the focus of attention in traditional grammar and in general linguistics of Humboldt (Chomsky 1966, 21, 23)

Rizzi (2004), tornando su questo punto osserva:

As an inventory is finite, this approach did not directly address the issue of the speaker's capacity to deal with an unlimited range of expressions, relegated by Saussure to "parole" – reluctantly, though, as certain oscillations in the *Cours* seem to suggest (see Saussure 1916: Part II, Chapter V). The great technical and conceptual innovation of generative grammar in the fifties consisted in finding a method to address precisely a central aspect of the issue of creativity: [...] to know a language means to possess certain inventories of elements [...] and computational procedures putting together the elements [...] to form entities of a higher order [...]. (Rizzi 2004, 326)

9. Osservazioni finali

I primi decenni del Novecento vedono l'affermarsi dei modelli formali di analisi delle lingue naturali. Accanto allo strutturalismo di ispirazione saussuriana, emergono altri approcci negli Stati Uniti che, anche in forza dell'esperienza con le lingue amerindiane, sviluppano un ripensamento profondo dell'organizzazione interna delle lingue. In particolare mettono a punto procedure di analisi che portano a dare statuto teorico alle nozioni tradizionali dell'analisi morfosintattica e fonetica. Così, Sapir (1921) elabora una concezione originale dei tipi linguistici basata sulla maniera in cui le lingue esprimono, tramite gli elementi lessicali e grammaticali (flessioni, preposizioni, congiunzioni, ecc.), i concetti, che lui distingue in fondamentali e relazionali. Sapir (1921; 1933), elabora una nozione di fonema, indipendente dai paralleli studi europei, basata sul fatto che i parlanti hanno intuizioni sulle entità fonologiche della lingua, cioè sulla maniera in cui i suoni di una parola sono

immagazzinati nel lessico mentale. Sapir eredita dal pensiero di Boas (1911) una visione non preconcetta e non razzista del rapporto tra lingua e cultura, critica nei confronti dei tentativi di collegare lingua e razza/cultura, per cui la natura anche concettuale di una lingua non è riportabile a una cultura, anzi “the latent content of all languages is the same” (Sapir 1921, 104).

Dobbiamo a Bloomfield (1926, 1933) e alla sua scuola molte delle idee e degli strumenti di analisi invalsi in linguistica. Bloomfield mira a definire un procedimento di analisi delle unità della lingua indipendente dal ricorso al significato, caratterizzato, in termini comportamentistici, come la situazione in cui il parlante produce l'enunciato e la risposta che questo provoca nell'ascoltatore. Bloomfield definisce quindi le unità fondamentali dell'analisi linguistica, cioè la nozione di enunciato e la nozione di forma. Quest'ultima è intesa come una sequenza di fonemi che ricorre in enunciati diversi; in altre parole si possono distinguere la forma minima (morfema), la forma libera (che può essere prodotta in isolamento), il sintagma (forma libera non minima), la parola (forma libera minima). I fonemi (suoni distintivi) sono le parti simili minime di morfemi: gli ordini possibili dei fonemi sono detti *sound-patterns* della lingua. Le parti del discorso sono definite in termini di classi di forme, cioè di quelle forme che possono ricorrere nelle stesse posizioni (dette funzioni). Pur partendo da una prospettiva distante da espliciti interessi di tipo cognitivo o psicologico, l'analisi dei fenomeni reali delle lingue naturali costringe questi autori a cercare e trovare proprietà universali, che i successivi approcci mentalisti non avranno difficoltà ad associare alla nostra struttura cognitiva.

Il modello jakobsoniano, insieme all'analisi linguistica di Bloomfield e di Sapir, fornirà il quadro conoscitivo delle categorie del linguaggio su cui si basano la linguistica contemporanea e in particolare la linguistica generativa chomskyana. In particolare, la teoria dei tratti, in quanto componenti elementari dei segmenti fonologici, e il suo quadro concettuale sono ripresi da Morris Halle (Halle 1959, 1962) che vi aggiunge la nozione di regola intesa come relazione tra la rappresentazione soggiacente (fonologica) e quella fonetica. Tratti, rappresentazioni e regole sono i componenti del modello proposto in Chomsky e Halle (1968). La stessa nozione di fonema perde la sua centralità lasciandola in eredità alla nozione di rappresentazione soggiacente, in un senso vicino a quello a suo tempo fissato da Sapir, come conoscenza del parlante. Si delinea quindi il passaggio all'idea che le lingue sono una facoltà della mente/cervello del parlante e che è possibile spiegarle in termini di una teoria di questa conoscenza.

In sintesi, abbiamo visto che la scuola formalista russa e in particolare Roman Jakobson hanno proposto una teoria della letteratura che mette al suo centro la lingua, indagata come sistema di elementi e di proprietà che ne influenzano l'uso e la sua storia. I formalisti concepiscono il linguaggio poetico come un insieme di mezzi linguistici applicati in un testo, che ne determinano

le proprietà letterarie. Si tratta comunque di mezzi che appartengono alla natura inerente alle lingue naturali. Ciò che è cruciale è il modo di usare questi mezzi, come la nozione di funzione mette in luce. Il modello saussuriano, a cui questi autori si riferiscono, fornisce solo alcune delle categorie di base dalle quali i formalisti e successivamente il Circolo linguistico di Praga si discostano in maniera critica. L'opera di Jakobson rappresenta il nesso tra l'interpretazione formale del testo letterario e la teorizzazione linguistica. Nei suoi lavori, infatti, il rapporto tra poetica e linguistica viene elaborato in una teoria complessiva del linguaggio all'interno della quale trovano una collocazione concettuale sia le proprietà delle lingue naturali, sia il loro uso (funzioni del linguaggio) sia la relazione tra espressione linguistica e significato.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele (1998), *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Roma-Bari, Laterza. Con testo a fronte.
- Austin John (1962), *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, ed. by James O. Urmson, Oxford, Clarendon Press.
- Baldacci Luigi (1974), "Introduzione", in Giovanni Pascoli, *Poesie*, scelta e introduzione di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti, vii-xlvi.
- Baudouin de Courtenay Jan N. (1895), *Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen. Ein Kapitel aus der Psychophonetic*, Strassburg, K.J. Trübner. Anche in Edward Stankiewicz, ed. (1972), *A Baudouin de Courtenay Anthology*, Bloomington-London, Indiana UP, 144-212.
- Biagini Enza (2011), "Poetica, teoria letteraria e teoria della letteratura", in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero, *et al.* (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, vol. II, Udine, Forum, 277-294.
- Bloomfield Leonard (1926), "A set of postulates for the science of language", *Language* 2, 153-164.
- (1933), *Language*, New York, Henry Holt and Company.
- Boas Franz (1911), *Handbook of American Indian Languages*, Washington Smithsonian Institution.
- Bologna M.P. (2016), *Itinerari ottocenteschi tra linguistica storico-comparativa e linguistica generale*, Roma, Il Calamo.
- Ceserani Remo, De Federicis Lidia (1993), *Il materiale e l'immaginario*, vol. V, Torino, Loescher.
- Chierchia Gennaro (1997), *Semantica*, Bologna, Il Mulino.
- Chomsky Noam (1957), *Syntactic Structures*, The Hague-Paris, Mouton.
- (1964), *Current Issues in Linguistic Theory*, The Hague-Paris, Mouton.
- (1966), *Current Issues in Linguistic Theory*, The Hague, Mouton.
- (1973), *For Reasons of State*, New York, Pantheon. Trad. it. di Vittorio de Tassis, Settimio Vero Caruso (1977), *Per ragioni di stato*, Torino, Einaudi.
- (2000), *New Horizons in the Study of Language and Mind*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2004), "The Biolinguistic Perspective After 50 Years", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università di Firenze* 14, 3-12.

- Chomsky Noam, Morris Halle (1968), *The Sound Pattern of English*, New York, Harper & Row.
- Contini Gianfranco (1971 [1955]), "Il linguaggio di Pascoli", in Giovanni Pascoli, *Poesie*, vol. I, Milano, Mondadori, xxiii-lviii.
- Croce Benedetto (1908 [1902]), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza.
- Ejchenbaum Boris (1968), "La teoria del metodo formale" (*Teorija «formal'nogo metoda»*, 1929), trad. dal russo di Carlo Riccio, in Tzvetan Todorov 1968, 29-72.
- Escarpit Robert (1972 [1970]), "Le littéraire e le social", *Le littéraire et le social* 5, 9-41. Trad. it. di Mario Baccianini, "Il letterario e il sociale", in Robert Escarpit (a cura di), *Letteratura e società*, edizione italiana a cura di Graziella Pagliano Ungari, Bologna, Il Mulino, 13-39.
- Fokkema D.W., Ibsch Elrud (1995), *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Aesthetic of Reception, Semiotics*, London, C. Hurst & Company.
- Frege Gottlob (1892), "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Bd. 100/1, 25-50, <http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frege_sinn_1892?p=11> (11/2016). Trad. it. di Stefano Zecchi (1973), "Senso e denotazione", in Andrea Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 9-32.
- Greimas A.-J. (1966), *Sémantique structurale. Recherche et méthode*, Paris, Larousse. Trad. it. di Stefano Agresti (1968), *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli.
- (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil. Trad. it. di Stefano Agosti (1974), *Del senso*, Milano, Bompiani.
- Halle Morris (1954), "The Strategy of Phonemics", *Word* 10, 1-27.
- (1959), *The Sound Pattern of Russian*, The Hague, Mouton.
- (1962), "Phonology in Generative Grammar", *Word* 18, 54-72.
- (1987), "Remarks on the Scientific Revolution in Linguistics 1926-1929", in Krystyna Pomorska, Elzbieta Chjodakowska, Hugh McLean, Brent Vine (eds), *The generation of 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Berlin, Mouton de Gruyter, 95-111.
- Holenstein Elmar (1987), "Jakobson's and Trubeckoy's Philosophical Background", in Krystyna Pomorska, Elzbieta Chjodakowska, Hugh McLean, Brent Vine (eds), *The generation of 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*, Berlin, Mouton de Gruyter, 15-31.
- Jakobson Roman O. (1921), *Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov*, Praga, Politika. <<https://sdvigpress.org/pub-100344>> (11/2016, con informazioni su edizioni in francese [1971], tedesco [1972], inglese [1973] e in altre lingue slave).
- (1944), *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Uppsala, Almqvist & Wiksell. Trad. it. di Lidia Lonzi (1971), *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi.
- (1952), in Roman Jakobson, Gunnar M. Fant, Morris Hale (1952), *Preliminaries to Speech Analysis. The Distinctive Features and their Correlates*, Cambridge, The MIT Press. Trad. fr. de l'anglais et préface par Nicolas Ruwet (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit. Trad. it. dal francese di Luigi Heilmann, Letizia Grassi (1966), *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli.
- (1956), "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", in Roman O. Jakobson, Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 55-82.

- (1960), “Closing Statements: Linguistics and poetics”, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York-London, The MIT and John Wiley & Sons, 350-377.
- (1962), “Proposition au premier congrès international de linguistes. Quelles sont les méthodes les mieux appropriées à un exposé complet et pratique de la phonologie d’une langue quelconque?” (1927), in Id., *Selected Writings*, vol. I, The Hague, Mouton, 3-6, <<http://www.archive.org/details/selectedwritings01jako>> (11/2016).
- (1962), “Remarques sur l’évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves” (1929), in Id., *Selected Writings*, vol. I, The Hague, Mouton, 7-116, <<http://www.archive.org/details/selectedwritings01jako>> (11/2016).
- (1965), “Quest for the Essence of Language”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 18, 6, 3-5. Trad. it. di Luigi Del Grosso Destrieri (1968), “Alla ricerca dell’essenza del linguaggio”, in Émile Benveniste, Noam Chomsky, Roman Jakobson, et al., *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, 27-45.
- Jakobson Roman O., Trnka Bohumil, Trubeckoj Nicolas, et al. (1929), *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1, *Mélanges linguistiques dédiés au premier congrès des philologues slaves*, Prague, <<http://cercledeprague.org/documents.php>> (11/2016). Trad. it. di Sergio Pautasso (1979 [1966]), *Tesi del Circolo linguistico di Praga*, introduzione di Emilio Garroni, Napoli, Guida.
- Jakobson Roman O., Fant Gunnar M., Halle Morris (1952), *Preliminaries to Speech Analysis*, Cambridge, The MIT Press, <http://www.speech.kht.se/gunnarfant/Jakobson_Fant_Halle_Preliminaries_to_Speech_Analysis.pdf> (11/2016).
- Jakobson Roman O., Halle Morris (1956), *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton.
- Lepschy Giulio (1994), “La linguistica del ’900”, in Id. (a cura di), *Storia della linguistica*, Bologna, il Mulino, 401-524.
- Lévi-Strauss Claude (1960), “La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp”, *Cahiers de l’institut de sciences économiques appliquées* 9, 3-36.
- Malinowski Bronislaw (1923), “The Problem of Meaning in Primitive Languages”, in C.K. Ogden, I.A. Richards 1923, 296-336. Trad. it. di Luca Pavolini (1966), “Il problema del significato, nei linguaggi primitivi”, in C.K. Ogden, I.A. Richards, 333-383.
- Marx Karl, Engels Friedrich (1969 [1932]), “Die Deutsche Ideologie”, in Idd., *Werke*, Bd. 3, Berlin/DDR, Dietz Verlag, 5-530, <http://www.mlwerke.de/me/me03/me03_009.htm> (11/2016). Ed. it. (1972), “L’ideologia tedesca”, in Idd., *Opere V. 1845-1846*, Roma, Editori Riuniti, 7-574.
- Ogden C.K., Ivor A.R. (1923), *The Meaning of Meaning*, London, Kegan Paul - Trench - Trubner & Co.; New York, Harcourt, Brace & Co. Trad. it. di Luca Pavolini (1966), *Il significato del significato*, Milano, Il Saggiatore.
- Pascoli Giovanni (1974), *Poesie*, scelta e introduzione di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti.
- Peirce C.S. (1906), “Prolegomena to an Apology for Pragmaticism”, *The Monist* 16, 4, 492-546.
- (1980 [1931-1958]), *Collected Papers*, voll. I-VIII, ed. by Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks, Cambridge, Harvard UP.
- Prieto L.J. (1966), *Messages et signaux*, Paris, PUF. Trad. it. di Sandra Faré, Luigi Ferrara degli Uberti (1971), *Lineamenti di semiologia. Messaggi e segnali*, Bari, Laterza.
- Propp Vladimir J. (1928), *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, <<http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm>> (11/2016). Trad. it. e cura di Luigi Bravo (1966), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.

- Rizzi, Luigi (2004), "On the Study of the Language Faculty: Results, Developments, and Perspectives", *The Linguistic Review* 21, 323-344.
- Rosiello Luigi (1974), *Linguistica e marxismo*, Roma, Editori Riuniti.
- Ruwet Nicolas (1981), *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse. Trad. it. di Valeria Lalli (1986), *Linguistica e poetica*, rev. di Elisa Stussi, Bologna, Il Mulino (Antologia di scritti vari).
- Sapir Edward (1921), *Language an Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt, Brace.
- (1933), "La réalité psychologique des phonèmes", *Journal de Psychologie normale et pathologique* 30, 247-265. Trad. it di Giuseppe Mininni (1976), "La realtà psicologica dei fonemi", in Ernst Cassirer, Adhemar Gelb, Kurt Goldstein, *et al.*, *Il linguaggio*, Bari, Dedalo libri, 285-306.
- Saussure Ferdinand de (1967 [1916]), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot. Trad. it., introduzione e commento di Tullio De Mauro (1972), *Corso di linguistica generale*, Bari-Roma, Laterza.
- (2002), *Écrits de linguistique générale*, édition de Simon Bouquet, Rudolf Engler avec la collaboration d'Antoinette Weil, Paris, Gallimard. Trad. it., introduzione e commento di Tullio De Mauro (2005), *Scritti inediti di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza.
- Searle J.R. (1969), *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. it. di G.R. Cardona (1976), *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Boringhieri.
- Sperber Dan, Deirdre Wilson (1996), *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell.
- Todorov Tzvetan, a cura di (1968), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi. L'edizione italiana è stata realizzata a cura di Gian Luigi Bravo, a partire dal volume *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov; préface de Roman Jakobson*, Paris, Seuil, 1965.
- Tomaševskij Boris (1978 [1928]), *Teoria della letteratura*, trad. it. e introduzione di Maria Di Salvo, Milano, Feltrinelli. Ed. orig. Id. (1999 [1925-1931]), *Teorija literatury*, Moskva, Aspekt press, <<http://www.alleng.ru/d/lit/lit56.htm>> (11/2016).
- Trubeckoj Nikolaj J. (1939), *Grundzüge der Phonologie*, vol. VII, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, Prague, Jednota ceskoslovenskych matematiku a fysiku, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37277871j>> (11/2016). Trad. it. di Giulia Mazzuoli Porru (1971), *Fondamenti di fonologia*, Einaudi, Torino.
- Tynjanov Jurij (1968), "Il concetto di costruzione" (*Problema stichotvornogo jazyka*, 1924), trad. it. di dal russo di Gian Luigi Bravo, in Tzvetan Todorov 1968, 125-143.
- Tynjanov Jurij N., Jakobson Roman O. (1968), "Problemi di studio della letteratura e del linguaggio" (*Problemy izučenija literatury i jazyka*, 1929), trad. it. di Vittorio Strada, in Tzvetan Todorov 1968, 145-149.
- Violi M.P. (2007), "Lo spazio del soggetto nell'enciclopedia", in Claudio Paolucci (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, 177-201.

Ancora sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia

Giuseppina Larocca

Università degli Studi di Firenze / Università degli Studi di Macerata
([<giuseppina.larocca@unifi.it>](mailto:giuseppina.larocca@unifi.it))

Abstract

In the article a general overview of the main translations and research published in Italy about the Russian theory of literature from 1963 to 2015 is given in order to focus on the tendencies of national literary criticism. Particular attention is devoted to the collections edited by Remo Faccani and Umberto Eco, Maria Di Salvo's studies and the role of reviews like *Questo e altro*, *Sigma*, *Strumenti critici* and *Rassegna sovietica*. The theoretical trends of recent decades are also taken into account and demonstrate that particular attention is again being devoted to personalities of OPOJAZ and MLK (especially Boris Tomaševskij and Grigorij Vinokur) and those belonging to a philosophical sphere (Gustav Špet).

Keywords: *Bachtin, literary criticism, Russian formalism, semiotics, structuralism*

In *Note sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia* del 2006, Maria Di Salvo, a cui si deve la quasi totalità delle traduzioni e degli studi sul gruppo OPOJAZ¹ (e non solo), ha indicato le modalità con cui le teorie letterarie russe, specificamente quelle “formaliste”, sono state recepite in Italia negli anni Sessanta. Di Salvo ha a buon diritto evidenziato che questa ricezione ha seguito due linee direttrici: da una parte, il “formalismo” ha rappresentato un ottimo modello teorico da adottare in un momento in cui la linguistica si affermava come disciplina dominante nelle scienze umane. Dall'altra, è

¹ Obščestvo po izučeniju Poëtičeskogo Jazyka (Società per lo studio del Linguaggio Poetico) fu un'associazione attiva a Pietroburgo tra il 1916 e il 1925. Gli esponenti di punta erano, tra gli altri, Jurij Tynjanov, Boris Ėjchenbaum e Viktor Šklovskij (è suo il contributo *Voskrešenie slova* [La resurrezione della parola], del 1914 che rappresenta una sorta di preludio per l'attività programmatica dell'associazione).

possibile individuare il percorso autonomo di una nuova generazione di italianisti e romanisti, giunti al medesimo approccio storico-filologico del “formalismo”, che hanno dato avvio alla traduzione in italiano di autori come Jurij Tynjanov, Boris Tomaševskij e, seppure in misura minore, Boris Ėjchenbaum (Di Salvo 2006)².

Una delle considerazioni proposte da Di Salvo, ancora oggi utile per spunti di riflessione su strumenti e teorie, concerne il ritardo con cui l’Italia ha conosciuto il “formalismo” e lo strutturalismo, un ritardo che ha fatto sovrapporre le teorie “formaliste” con la penetrazione della semiotica russa (*ibidem*). Queste osservazioni inducono a riflettere su due ordini di problemi: 1) il ruolo svolto dalle traduzioni che hanno messo a disposizione della comunità scientifica italiana problemi teorici e strumenti concreti individuati in Russia già negli anni Dieci, e 2) la ricezione italiana di tali indagini che per molte decadi ha compreso il “formalismo” come una sorta di unico contenitore in cui sono confluite forze accomunate dallo studio del fatto letterario in quanto tale.

Gli anni Sessanta furono il primo decennio a misurarsi sul fronte della traduzione e delle ricerche rivolte contestualmente ai protagonisti del metodo formale ai loro futuri “eredi”: si trattò di un periodo in cui, senza distinzioni di sorta, si osservavano con entusiasmo e interesse sia le teorie di studiosi legati all’OPOJAZ e attivi sin dagli anni Dieci – Jurij Tynjanov, Viktor Šklovskij e Boris Ėjchenbaum – sia le metodologie di ricercatori emergenti come Jurij Lotman, Boris Uspenskij e Vjačeslav vs Ivanov che, debitori del “formalismo”, stavano intraprendendo percorsi innovativi destinati a segnare la storia della critica mondiale.

Il primo contributo ad accendere i riflettori sulle dinamiche della critica sovietica, specie contemporanea, appartiene a Vittorio Strada che nel suo *Letteratura sovietica 1953-1963* inserì un breve capitolo dedicato ai risultati della conferenza svoltasi a Gor’kij dal 23 al 27 settembre 1961 e rivolta all’applicazione dei metodi matematici allo studio del linguaggio poetico; a essa avevano partecipato studiosi di spicco come il matematico Andrej Kolmogorov e i giovani “neoformalisti”, rappresentanti della scuola di Tartu, Vjačeslav vs Ivanov, Aleksandr Žolkovskij e Jurij Ščeglov (Strada 1963). *L’incipit* di Strada è una riflessione ancora attuale sullo stato della critica letteraria (non solo russa) e volge il proprio sguardo a un necessario e inevitabile confronto dialettico tra generazioni:

Non è avventato pensare che nella sfera delle scienze sovietiche della società si sta operando un rivolgimento lento, silenzioso, sistematico. È un rivolgimento incruento, in cui ciò che è vecchio o che invecchia non viene *ipso facto* condannato,

² Per quanto riguarda le traslitterazioni dal russo si è sempre privilegiato la traslitterazione internazionale scientifica. Laddove i testi e i nomi non rispettano tale sistema, si è inserito un [*sic*].

ma si cancella chetamente, a volte prova a difendersi, spesso coesiste col nuovo lungo un fronte frastagliato e impreciso. E, a ben guardare, sarebbe ingenuo e superficiale attendersi un diverso cimento, come le fanfare in testa e gli standardi spiegati, perché la nuova unità che il sapere scientifico in atto tende a raggiungere entro l'orizzonte teorico del materialismo marxista, sui cui la ricerca sovietica riposa, è chiara solo all'orecchiante in fatto di scienza e di filosofia, ma allo studioso autentico si presenta come problematica, come programma da costruire nel processo dell'indagine, non come formula bell'e fatta da applicare. (99)

Quel “rivolgimento lento, silenzioso, sistematico” (*ibidem*) si stava compiendo sotto gli occhi del sempre più dominante strutturalismo francese, attento in quegli anni alle tesi del Circolo Linguistico di Praga e di Roman Jakobson noto in Francia grazie alle traduzioni di Tzvetan Todorov (Depretto 2016). L'Italia, e soprattutto, come si vedrà tra poco, alcune riviste di critica e teoria letteraria, intercettò questa coesistenza di “vecchio” e “nuovo” in un “fronte frastagliato e impreciso” (*ibidem*), ma si avvicinò alle stelle del “formalismo” russo spesso attraverso l'affascinante lente dello strutturalismo d'oltralpe.

Negli anni Sessanta pagine di critica russa furono ospitate dalle riviste *Questo e altro* e *Sigma*, interessate soprattutto ai nessi tra la nascente semiotica e la cibernetica: per merito di Strada, *Questo e altro* pubblicò nel 1964 i contributi di Boris Uspenskij (“Sulla semiotica dell'arte”), Vjačeslav Vs. Ivanov (“La semiotica e le scienze umanistiche”), Aleksandr Žolkovskij e Jurij Ščeglov (“Sulle possibilità di costruzione di una poetica strutturale”) mentre nel 1966 *Sigma* fece conoscere il contributo di Sebastian Šaumjan (“Linguaggio e cibernetica”), rappresentante della linguistica strutturale, attivo all'Istituto di Lingua russa dell'Accademia delle Scienze di Mosca, di cui poco più tardi si resero disponibili altri studi, tra cui la corposa monografia *Linguistica dinamica* pubblicata da Laterza nel 1970. Il contesto in cui si collocava questa *congerie* di ricerche – lo ricordava Strada nell'introduzione “Formalismo e Neoformalismo” – era “la ripresa, nell'Unione sovietica, di interessi ‘formalistic’ verso il fatto artistico” che indubbiamente risentivano della nuova atmosfera culturale di cui erano protagonisti lo strutturalismo, la cibernetica e la semiotica e che dimostravano la grande attualità del “formalismo” russo dei primi due decenni del Novecento, sebbene la generazione “neoformalista” avvertisse l'esigenza di rinnovare gli strumenti della ricerca (Strada 1963, 51).

Gli anni fra il 1966 e il 1969 furono gli *anni mirabiles* per le traduzioni di testi di teoria della letteratura. Il classico e ancora oggi pluricitato *Il formalismo russo* di Viktor Erlich – la cui versione originale inglese del 1955 fu recensita nel 1957 sulle pagine di *Ricerche slavistiche* –, nonostante “mende né scarse né marginali” (*ibidem*), fece da apripista per le ricerche rivolte soprattutto al pietroburchese OPOJAZ e dette modo di conoscere il contributo teorico di Šklovskij, Ėjchenbaum, Žirmunskij, Brik, con uno sguardo al dibattito del 1927 fra “marxisti” e “formalisti”. Grazie a questa prima messa a fuoco e al già

profilato interesse verso il rapporto linguaggio-cibernetica di *Questo e altro e Sigma*, il 1966 licenziò gli studi di Propp sulla fiaba, di Šklovskij sulla teoria della prosa (Sklovskij 1966)³ (si pubblicarono inoltre le sue memorie del 1917-1922) (Sklovskij 1966a) e del ricordato Šaumjan sul linguaggio e la cibernetica. Nella seconda metà degli anni Sessanta esplose un diffuso e pluridisciplinare interesse verso la metodologia “formalista”, “neoformalista”, ma anche nei confronti del “nascente astro” della critica, Michail Bachtin, in realtà già attivo alla fine degli anni Dieci: Šklovskij (1967a, 1967b, 1969), Tynjanov (1968a, 1968b) ed Ėjchenbaum (1968) fecero il loro debutto nel panorama editoriale italiano sia con singole opere sia all’interno della celebre raccolta di testi *I formalisti russi* curata da Tzvetan Todorov (1968; *Théorie de la littérature*, 1965), dove confluirono anche i contributi di Jakobson, Vinogradov, Brik, Tomaševskij e Propp; nel 1969 gran parte della scuola di Mosca e Tartu (Lotman, Uspenskij, Ivanov, Žolkovskij, Ščeglov, Kolmogorov, Dmitrij Segal, Tat’jana Civ’jan, A. Kondartov, Ivan Revzin e Vladimir Toporov) veniva proposta nell’antologia *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (1969a) a cura di Remo Faccani e Umberto Eco, poi riedita nello stesso anno con il titolo *Semiotica della letteratura in URSS* (1969b), e la prima edizione italiana di *Problemy poëtiki Dostojevskogo* (1963) di Bachtin vedeva la sua luce nel 1968 con il titolo *Dostojevskij. Poetica e stilistica* (l’edizione curata e completa uscì nel 1997 nella traduzione di Margherita De Michiel, autrice anche del saggio introduttivo “Bachtin e Dostoevskij. Tema con variazioni”). Proprio con Bachtin – che di lì a poco avrebbe riscosso un grande successo – si allargò ulteriormente l’orizzonte di pensiero della critica letteraria italiana e il pluralismo di voci cui veniva data la parola creò contaminazioni tra diverse esperienze e tradizioni.

Certamente di primo piano fu anche il ruolo svolto da *Strumenti critici* legata al gruppo di D’Arco Silvio Avalle, Cesare Segre e Maria Corti, che a partire dal 1967 si concentrò sulla pubblicazione di testi di carattere metodologico, storico-culturale, folclorico e linguistico, avviando l’intensa attività di traduzione di studiosi di “vecchia” e “nuova” generazione: Jurij Lotman (1967, 1981), Jurij Tynjanov (1967, 1971), Pëtr Bogatyrev, Roman Jakobson (1967), Aleksandr Reformatskij (1973), Nikolaj Trubeckoj (1980), Grigorij Vinokur (1981), Viktor Žirmunskij (1981) ed Evgenij Polivanov (1981) arricchirono il già variegato e solido quadro teorico offerto dalla rivista e testimoniavano un’inversione di rotta della critica letteraria italiana. La scelta di presentare contemporaneamente autori, da una parte, come Vinokur e Polivanov – rispettivamente esponenti del cosiddetto Circolo Linguistico di Mosca (1915-1924) e dell’OPOJAZ – e, dall’altra, come Lotman e Uspenskij fu indubbiamente il sintomo di un acume intellettuale alla ricerca di un nuovo patrimonio metodologico, che però rese inevitabile collocare diverse formazioni e prospettive

³ La prima edizione integrale fu pubblicata nel 1976.

su un versante comune, sebbene di comune vi fosse solo la definizione di “forma”, declinata, peraltro, secondo numerosi e differenti approcci.

Un tentativo di chiarezza sulle tempistiche e le ragioni storiche di quello che si autodefinì “metodo formale” giunse nel 1968 con la pubblicazione della monografia di Ignazio Ambrogio *Formalismo e avanguardia in Russia* (poi riedita nel 1974) che si proponeva lo scopo di contestualizzare l’insegnamento formale alla luce del contesto storico-culturale sovietico. È lo stesso Ambrogio nella prefazione a definire i termini della propria ricerca e a porre l’accento su un elemento assente nello studio di Erlich, che invece è centrale per comprendere la nascita e lo sviluppo del “formalismo”:

Lo studio che qui si propone al lettore vuole essere soprattutto un tentativo di saggiare la consistenza teorica e metodica del formalismo russo: cioè di quella tendenza nuova e innovatrice della «scienza letteraria» che, sorta dalle convergenti ricerche linguistico-filologiche e teorico-letterarie del pietroburghese «Общество изучения теории лингвистического языка» (Opojaz) e del «Московский лингвистический кружок», si è sviluppata intensamente, tra il 1914 e il 1930, attraverso un fecondo lavoro di équipe («Sin dall’inizio – scriveva Ejchenbaum nel 1925 – abbiamo concepito la nostra attività come un lavoro storico, e non come il lavoro personale di ciascuno di noi») e un contatto non superficiale né effimero con le esperienze più incisive delle correnti artistico-letterarie di avanguardia. (Ambrogio 1968, 9)

Il Circolo Linguistico di Mosca (MLK, Moskovskij Lingvističeskij Kružok), l’altra tendenza in cui si articolò il “formalismo”, fu attivo fra il 1915 e il 1924 e contava decine di membri effettivi (51) (Jakobson 1996, 370, n. 11) tra cui i succitati Vinokur, Jakobson, Bogatyrev, ma anche il giovane Boris Gornung, Maksim Kënigsberg, Aleksej Buslaev e Boris Jarcho, e per aver anteposto le questioni di ordine linguistico a quelle di natura letteraria prometteva di essere l’*alter ego* dell’OPOJAZ di Ejchenbaum, Tomaševskij e Tynjanov. Certamente, come dichiara il compianto filologo moscovita Maksim Šapir, tra i primi a studiare le dinamiche e le linee metodologiche del gruppo

[...] отсутствие своих печатных органов и издательской базы, недостаток авангардной броскости в организации научного быта, а также глубокие внутренние противоречия привели к тому, что символом русского «формализма» стал всемирно -известный Опояз [...]. (Jakobson 1996, 361)

[...] la mancanza di propri organi di stampa e di un riferimento editoriale, il difetto di chiarezza d’avanguardia nell’organizzazione della gestione scientifica, unitamente alle profonde contraddizioni interne hanno fatto in modo che il simbolo del “formalismo” russo nel mondo diventasse il noto Opojaz”.⁴

⁴ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

Dagli anni Novanta in poi alcuni filologi russi hanno guardato allo straordinario fenomeno MLK con occhio clinico e hanno riportato alla luce materiali d'archivio, storia, protagonisti e dibattiti, cercando di sanare una lacuna evidentemente ancora non colmata. In Italia, a parte la monografia di Ambrogio e alcuni cenni rintracciabili nella scheda dedicata a Vinokur a firma di Donatella Ferrari-Bravo, nonché nella presentazione di D'Arco Silvio Avalle pubblicati in *Strumenti critici* del 1981, il nome dell'MLK acquista una maggiore consistenza nello studio *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo* di Renato Risaliti (1977, 125-208), dove, oltre ai saggi "La scuola formale" e "La scuola formale (nella linguistica)" rispettivamente di Michail Stoljarov (vicino all'almanacco *Ars poetica*) e del linguista Nikolaj Durnovo, attenzione privilegiata è rivolta ad Aleksandr Reformatskij (di cui si ripubblica il "Saggio d'analisi della composizione novellistica" edito nel 1973 da *Strumenti critici*), Michail Petrovskij di cui si propone la traduzione "Morfologia della novella" e Boris Jarcho, presente nella raccolta con il contributo "Le basi più semplici dell'analisi formale". Più di trent'anni si dovrà attendere perché la fortuna critica del MLK in Italia torni alla ribalta: nel 2011 sulla rivista letteraria *Enthymema* esce il saggio "Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane" dello studioso russo Igor' Pil'sčikov (2011), corredato da un'introduzione del traduttore, Cinzia Cadamagnani, che appunta l'attenzione su un fenomeno – quello del MLK, appunto – ancora oggi poco conosciuto in Italia, perché di fatto *terra incognita* anche in Russia.

Gli anni Settanta si distinguono dalla decade precedente per il perfezionamento degli strumenti della ricerca e per interessi scientifici più mirati anche grazie a una maggiore specializzazione della slavistica italiana. Accanto alla serie di articoli pubblicata da *Strumenti critici*, vengono dati alle stampe volumi di singoli autori appartenenti alla generazione dell'OPOJAZ insieme a una nuova monografia di Edoardo Ferrario *Teorie della letteratura in Russia. 1900-1934* (1977): *Stilistica e poetica* di Viktor Vinogradov (1972) nella traduzione di Eridano Bazzarelli e Annamaria Carpi, i tre volumi curati da Maria Di Salvo, *Formalismo e teoria letteraria* di Jurij Tynjanov (1973), *Il pensiero linguistico di Jan Baudouin de Courtenay. Lingua nazionale e individuale. Con un'antologia di testi e un saggio inedito* di Di Salvo (1975) e *Teoria della letteratura* di Boris Tomaševskij (1978) accompagnati da ricchi saggi introduttivi, la prima edizione integrale di *Teoria della prosa (O teorii prozy, 1929)* di Viktor Šklovskij nella versione di Cesare G. De Michelis e Renato Oliva (1976) e *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su "Guerra e pace"* dello stesso autore (1978), attestano che il primato delle teorie letterarie è ancora attribuito al nesso tra poetica e linguistica, sebbene le ultime due traduzioni di Šklovskij avrebbero rappresentato terreno fertile per le future riflessioni narratologiche.

Il *mainstream* della scuola di Tartu e Mosca domina comunque il panorama delle traduzioni non solo di area russa – escono la citata *Linguistica*

dinamica di Sebastian Šaumjan (1970), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS* a cura di Lotman e Uspenskij (1973) e *Semiotica e cultura* di Lotman e Uspenskij (1975) –, ma slava in generale: nel 1979 Carlo Prevignano cura il poderoso volume *La semiotica dei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi* a cui partecipa un nutrito gruppo di ricercatori di varia formazione come Camilla Danil'čenko Girotti, Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Eddo Rigotti e Dubravko Škiljan. Apre la silloge il saggio *Resurrezione della parola* di Viktor Šklovskij a cui seguono testi degli esponenti della scuola di Tartu e Mosca, ma anche della semiotica ceca, polacca, bulgara e jugoslava rappresentate da Jan Mukařovský (“L'arte come fatto semiologico”), Janusz Sławinski (“Sincronia e diacronia nel processo storico-letterario”), Dobrin Spasov (“Alcuni problemi fondamentali dello studio del segno (semiotica) e della linguistica (Parte prima)” e Rastko Močnik (“Un contributo alla teoria storico-materialistica del discorso: l'ideologema del segno”).

Accanto a questa tendenza di fatto già individuata dagli anni Sessanta si registrano tre elementi di novità: 1) un marcato attivismo sul fronte della traduzione di testi riguardanti la riflessione “formalista” in campo cinematografico; 2) la proposta completamente innovativa e fuori dalle tendenze sinora delineate di un'antologia di testi sulla disputa tra “marxisti” e “formalisti” fra il 1923 e il 1929 (con l'apice raggiunto nel 1927; 3) l'avvio della fortuna di Michail Bachtin, poi consolidatasi nel corso dei due decenni successivi.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta *Rassegna sovietica*, già attiva a partire dal 1950, e *Bianco nero* pubblicano alcuni contributi sul rapporto tra i vari messaggi cinematografici e le teorie “formaliste” (Levin 1969; Fevral'skij 1970; Šklovskij 1971); a inizio del nuovo decennio Giorgio Kraiski cura la raccolta *I formalisti russi nel cinema* (1971, poi riedita nel 1979) con scritti di Èjchenbaum, Tynjanov, Brik e Šklovskij di cui viene tradotta una serie di saggi inseriti in appendice e che, grazie alla traduzione di *Sua Maestà Eisenstein. Biografia di un protagonista* (1974), viene conosciuto anche come critico di Èjzenštejn; e, infine, Jurij Lotman, autore di *Introduzione alla semiotica del cinema* tradotto per i tipi di Officina (1979).

Un episodio editoriale tutt'altro che in consonanza con lo spirito del tempo fu la silloge di testi presenti in *Marxismo e formalismo*, tradotti però dall'antologia tedesca *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer Literaturtheoretischen Kontroverse* (1973; *Marxismo e formalismo. Documenti di una controversia teorico-letteraria*, 1975) di Hans Günther, autore nell'edizione italiana di una documentata ricostruzione sulla disputa apertasi tra “marxisti” e “formalisti” (1975). Si trattava di una messa a punto dei momenti più significativi del dibattito, in cui figuravano fondamentali, tra gli altri, gli interventi di Lev Trockij (“La scuola formalista di poesia e il marxismo”), Nikolaj Bucharin (“Sul metodo formalista nell'arte”) e Anatolij Lunačarskij (“Il formalismo nella scienza dell'arte”). L'introduzione di Mario Costa “Per una critica dell'ideologia formalizzante” si collocava in un terreno piuttosto

estraneo agli orientamenti consolidati in quegli anni: incurante dell'ormai accettata distinzione – come detto, conosciuta, ma mai del tutto indagata – tra il gruppo di Pietroburgo e quello di Mosca, essa denunciava la mancanza di “totalità” nella prospettiva formale e continuava a considerare il solo gruppo di Èjchenbaum (e quindi l'OPOJAZ) – senza peraltro registrare la pluralità di voci al suo interno – come un unico grande ceppo da cui sarebbe derivato il “più recente strutturalismo”:

I formalisti, affermando la costanza degli schemi e delle forme negano la funzione della storia; considerando il linguaggio come realtà in sé autonoma, dimenticano che è sempre la prassi concretamente intesa che determina le varie poetiche particolari, e perciò rifiutano il carattere di “totalità” della praxis; considerando la poesia come un fatto tecnico-formale, trascurano la categoria del “significato” interrompendo la circolazione vitale tra poesia e la “totalità” dell'esistenza umana; ritenendo il “testo” una “totalità” autonoma e conclusa tendono a costruire delle totalità reificate e fittizie e ad allontanare dalla “totalità” reale. [...] La vocazione autentica del formalismo è sovrastorica, metafisica e neutralizzante. Tale vocazione è l'eredità che il formalismo ha lasciato al più recente strutturalismo. (Costa 1975, 10-11)

Già nel 1973 Maria Di Salvo aveva evidenziato l'incertezza delle premesse teoriche con cui era partito il metodo formale che in tal modo aveva prestato il fianco ai propri avversari, ma contestualmente aveva messo in luce l'importanza attribuita alla tradizione e il “rigore storico e filologico” di molti esponenti, riportando quindi l'interpretazione del discorso critico formale su un piano puramente storico-letterario (1973, V, VI). A testimonianza di quanto la “totalità” fosse poi una delle priorità di alcuni esponenti del “metodo formale” possiamo rimandare al saggio uscito decenni più tardi, nel 2010, “L'intero irrequieto. Sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento” di Stefania Sini (2010a), osservatrice delle prospettive della critica letteraria russa, in cui si dimostrava che, attingendo alla scuola estetica tedesca principalmente legata a Broder Christiansen, il concetto di “totalità”, inteso come modello estetico verso cui tendevano le ricerche formali e quindi interazione tra forze extraletterarie, fosse una priorità assoluta per critici come Žirmunskij e, seppure con esiti diversi, Vinokur. L'introduzione di Costa pertanto appare piuttosto singolare, sebbene getti luce su un frammento della storia del “formalismo” di cui non si conoscevano i dettagli e i diretti protagonisti.

Negli stessi anni in cui usciva la raccolta di Günther si iniziò a tendere l'orecchio verso un altro “rumore del tempo” che risuonava negli studi pubblicati da Bachtin in Russia. Nel 1976 facevano il loro ufficiale ingresso nel pantheon delle traduzioni il volume di Valentin Vološinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1976) e l'antologia di György Lukács e Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo* (1976), a seguito dei quali uscirono nel 1977 *Freudismo* sempre di Vološinov e la raccolta *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo* che ospitava saggi di Vjačeslav Vs. Ivanov

(“Significato delle idee di Michail Bachtin su segno, l’atto di parola e il dialogo per la semiotica contemporanea”), Julija Kristeva (“La parola, il dialogo e il romanzo”), Ladislav Matejka (“Primi prolegomeni russi alla semiotica”), Irving Titunik (“Metodo formale e metodo sociologico (Bachtin, Medvedev, Vološinov) nella teoria e nello studio della letteratura”) e lo stesso Bachtin (“Il problema del testo”), indirizzando la critica letteraria italiana verso nuove frontiere teoriche.

Protagonista indiscusso degli anni Ottanta e Novanta – in Italia così come oltre i confini nazionali – si rivelò proprio l’autore del *Dostoevskij* che si faceva spazio accanto ad alcune traduzioni della scuola di Tartu-Mosca (Uspenskij 1996; Galassi, De Michiel 1997), al rallentato processo di scoperta della generazione di *opozycy*, degli esponenti del MLK e dintorni, affidato all’edizione italiana di *Russian Formalism, A Metapoetics* di Peter Steiner (1984), tradotto con il titolo *Il Formalismo russo* nel 1991, all’antologia di Rossana Platone, *Saggi russi di teoria letteraria* del 1995⁵ e ad altri singoli studi pubblicati da *Strumenti critici* – il contributo “Nikolaj Sergeevič Trubeckoj” (Trubeckoj 1980) apparso anche nella curatela di Silvio D’Arco Avalle, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo* del 1982 – e da *Rassegna sovietica* che dette alle stampe lo scritto “L.S. Vygotskij e il formalismo russo” di Maria Di Salvo (1983).

Riviste letterarie (*Il Verri*, *Scienze umane*, *Studi di filologia e letteratura*, *Ricerche slavistiche*, *Rassegna sovietica*), case editrici (principalmente Einaudi e Dedalo), simposi, conferenze nazionali fecero convergere le proprie energie verso il nuovo fenomeno Bachtin nella speranza di rinnovare il campo della ricerca nelle scienze umane.

Non è possibile in questa sede limitarsi alla semplice citazione delle traduzioni, riedizioni e copiosissime ricerche dedicate all’autore (ivi comprese la questione ecdotica e il problema della paternità dei testi), giacché la ricezione di Bachtin in Italia apre un capitolo molto complesso della teoria della letteratura nazionale su cui occorre ancora riflettere, sebbene abbiano già dato un contributo i saggi di Stefano Calabrese (2003) e Stefania Sini (2013). Quella di

⁵ La silloge conteneva contributi di Lidija Ginzburg (“Conversazione sulla scienza della letteratura”), Aleksandr Skaftymov (“Il problema del rapporto tra analisi teoria e storica nella storia della letteratura”), Ol’ga Frejdenberg (“L’origine della narrazione”), Grigorij Vinokur (“Lingua della letteratura e lingua letteraria e La lingua dell’opera letteraria”), Viktor Vinogradov (“La lingua dell’opera letteraria”), Jurij Tynjanov (“Sulla parodia”), Boris Jarcho (“Metodologia della scienza esatta della letteratura”), Viktor Žirmunskij (“Le correnti letterarie come fenomeno internazionale”) e Nikolaj Konrad (“Problemi di letteratura comparata contemporanea”). Ricordiamo, inoltre, che nel 1980 e nel 1987 Maria Di Salvo curò rispettivamente le voci “M.M. Bachtin” e “Formalismo” (1980) e nel 1987 le voci di “B.M. Ejchenbaum”, “V.B. Šklovskij”, “Ju.N. Tynjanov”, “V.V. Vinogradov” e “B.V. Tomaševskij” (1987).

Bachtin e del suo gruppo fu, a nostro modo di vedere, un'profonda riflessione sulle scienze umane non paragonabile a quel "rivolgimento lento, silenzioso, sistematico" (Strada 1963, 99) con cui Strada definiva il "neoformalismo" (e quindi i semiotici) degli anni Sessanta. Fu un movimento sotterraneo attivo già nei decenni precedenti, esploso in superficie solo quando si credettero esaurite le scorte teoriche del "formalismo".

Accanto a Bachtin negli anni Novanta si profilava un timido, ma vivace interesse nei confronti di un altro protagonista del dibattito intorno al significato delle discipline umanistiche negli anni Venti, poi rivalutato in Russia a partire dal dopo *perestrojka*, ovvero Gustav Špet, filosofo e fenomenologo, nonché vice presidente dell'Accademia delle Scienze Artistiche (GACHN) dal 1922 al 1929. Di Špet comparvero sulla rivista *Kamen'* le traduzioni di *Frammenti di estetica* (1992, 1993a, 1993b) a cura di Margherita De Michiel e Stefania Sini, e *I problemi dell'estetica contemporanea* nella versione di Maria Candida Ghidini (1993c), corredata dal bel saggio "La forza reale del possibile. Il pensiero estetico di Gustav Špet" (Ghidini 1993). Nel 2015 uscirà per la prima volta in italiano *La forma interna della parola. Studi e variazioni su temi humboldtiani*, l'ultima opera di Špet tradotta da Michela Venditti. Importante negli anni Novanta fu anche la pubblicazione in Italia di tre testi di autori russi protagonisti del dibattito sulle nuove metodologie ovvero Vladimir Toporov e Michail Gasparov: del primo apparvero *O mifopoetičeskom prostranstve* (1994; O mifopoetičeskom prostranstve) e *Neomifologizm v russkoj literature načala 20. veka: roman A.A. Kondrat'eva "Na beregach Jaryni"* (1994; Neomitologismo nella letteratura russa di inizio XX secolo: il romanzo di A.A. Kondrat'ev "Sulle rive del fiume Jaryn"), mentre del secondo uscì *Antičnosť v russkoj poëzii načala XX veka* (1995; L'antichità nella poesia russa di inizio XX secolo).

Nel decennio successivo l'ondata Bachtin sembrò subire in Italia una battuta d'arresto, probabilmente dovuta a un'interdisciplinarietà che aveva portato il discorso critico verso una dimensione lontana dall'interpretare Bachtin nella sua originale collocazione storico-culturale. Così, in un circuito di corsi e ricorsi si è tornati a guardare al passato alla ricerca di criteri di scientificità percepiti come perduti. Si è riattivato l'interesse verso quell'accantonato "formalismo" degli anni Dieci, ma allo stesso tempo si è riflettuto sul lascito della critica letteraria degli anni Sessanta che aveva impacchettato la nuova metodologia "formalista" in una pronta e unica confezione. Tornano a svolgere un ruolo di primo piano le riviste letterarie (soprattutto *Kamen'*, *Enthymema*, *Letteratura e letterature* e *LEA*), pronte a riscoprire il patrimonio genetico della teoria letteraria russa degli anni Dieci, sebbene vi siano anche contributi in volume che volgono la propria attenzione in particolar modo all'OPOJAZ e al gruppo di Tynjanov e Jakobson.

Nel 2001 esce una raccolta di testi di Šklovskij, Brik, Tynjanov, Tynjanov e Jakobson, Jakobson e Valesio, Kristeva, Lotman, curata da Enza Biagini, Augusta Brettoni e Paolo Orvieto, pubblicata nel volume *Teorie critiche del Novecento*.

Con antologia di testi, a cura di Enza Biagini, Augusta Brettoni, Paolo Orvieto (2001, 13-77); nel 2006, come abbiamo visto, Di Salvo offriva un consuntivo della ricezione delle teorie letterarie russe e nello stesso anno *Che cos'è la teoria della letteratura?* di Giovanni Bottirolì presentava un intero capitolo sul "formalismo", "Nasce la teoria della letteratura. Le domande dei formalisti russi", che cercava di superare l'approccio agli studi adottato cinquant'anni prima, rivalutando le vicende teoriche del "formalismo" nell'ambito di una contestualizzazione più precisa:

L'esistenza di un forte legame tra le ricerche dei formalisti russi e quelle condotte dal Circolo Linguistico di Praga, fondato nel 1926, è fuori discussione. Tuttavia il passaggio del Formalismo russo allo strutturalismo praghese, e più in generale, il rapporto tra la posizione formalista e quella strutturalista, resta assai problematico.

In questa sede non siamo tenuti ad affrontare la questione storiografica, ma non possiamo nemmeno ignorarla. Uno dei nostri obiettivi è infatti quello di mostrare come i problemi di teoria della letteratura siano stati enunciati per la prima volta, e quale sia stata l'evoluzione di concetti e strumenti. Dunque, in che consiste l'identità del Formalismo russo? A questa domanda si può rispondere cercando un denominatore comune, un insieme di tratti condivisi: ma così si mortifica il pluralismo delle posizioni, ci si accontenta di una sintesi dei risultati, e si finisce col trasformare questi risultati in una serie di opinioni. A noi interessano invece le vie della ricerca: le aperture, le intuizioni, più che le soluzioni inevitabilmente provvisorie. Perciò non cercheremo un tipo di coesione intellettuale che potrebbe anche non esserci, e riprenderemo l'impostazione adottata da Peter Steiner, che nel suo libro del 1984 distingue quattro diversi modelli teorici: l'arte come meccanismo (Šklovskij), come organismo (Propp), come sistema (Tynjanov) e come linguaggio (Jakobson). (Bottirolì 2006, 36)

È in questo medesimo spirito di rilettura che si collocano le ricerche di Stefania Sini, recentemente curatrice di *Venti anni di studi di Michail Bachtin in lingua russa: repertorio bibliografico ragionato e commentato (1995-2015)* (2014), nonché direttore di *Enthymema*, rivista di critica, teoria e filosofia della letteratura, a cui a partire dal 2010 si deve il nuovo rigoglio di studi rivolto a un "formalismo" dimenticato attraverso ricerche (Sini 2010a; 2010b; 2010c; Achilli 2013; Discacciati 2013) e traduzioni inedite di filologi contemporanei che indagano l'universo formale di inizio Novecento (Nikolaev 2004a; 2004b; 2004c; Pil'ščikov 2011). Nei due saggi *Di nuovo sul formalismo russo* del 2007 e del 2009 Sini ricostruisce, anche grazie a recenti studi pubblicati in Russia, il panorama critico in cui operavano gli esponenti dell'OPOJAZ, non senza considerare il bagaglio teorico e le ricerche sul campo messe a disposizione dal MLK, tracciando nuove coordinate di studio che inglobano anche Špet nella disputa sull'approccio metodologico al fatto letterario. Dopo il fermento intellettuale che il "metodo formale" aveva conosciuto nella seconda metà del XX secolo, si rende dunque necessario tornare a occuparsi di "formalismo" da una prospettiva prevalentemente storico-filologica:

Dopo la fortuna editoriale e critica degli anni Sessanta e Settanta, negli ultimi decenni, in Italia, sul movimento formalista sembra essersi depositato un persistente silenzio. Se ne dà per assodata l'importanza per la teoria e la critica della letteratura e se ne conoscono i principali contributi teorici e metodologici, quasi sempre assimilati a quelli di provenienza strutturalistico-semiologica, eminentemente francesi, che ne hanno decretato il successo. Eppure siffatto filtro culturale – a cominciare dalla celebre antologia di Tzvetan Todorov (apparsa in Francia nel 1965 e in Italia nel 1968) – non ha mancato di condizionare profondamente la ricezione del significato e del ruolo storico dei formalisti russi. In effetti, la *koiné* teorica che ha preso corpo si è sedimentata nel senso comune degli studiosi di letteratura in una costellazione di *loci specifici* ascrivibili indifferentemente al formalismo e allo strutturalismo, laddove i due termini hanno costituito quasi sempre una dittologia sinonimica, un'ineccepibile equazione. Trascorsa la stagione trionfale del credo strutturalista, incalzato da altri paradigmi e dal diffuso senso di crisi in cui sembra oggi voler versare la riflessione sulla letteratura, è ormai maturo il momento per sottoporre a verifica le genealogie tramandate. (Sini 2007, 49)

Altre indagini di Sini riguardano la trattazione di personalità cadute letteralmente nell'oblio come Grigorij Vinokur, già proposto nelle pagine di *Strumenti critici* del 1981 e nell'antologia di Platone del 1995, di cui nel 2011 la studiosa offre un profilo preciso e dettagliato attraverso le ricerche di stilistica dello stesso Vinokur (“I caratteri dello stile e lo stile dei caratteri: cenni sull'opera di Grigorij Vinokur”). Inoltre, nel 2012, 2013 e 2014 la stessa Stefani Sini e Margherita De Michiel, curatrice insieme a Sini della rubrica “Teoria della letteratura” della citata rivista *Kamen'*, traducono i cinque contributi “Cultura della lingua. Linguistica e stilistica” (1925a), “Cultura della lingua. L'arte della parola e la cultura della lingua” (1925b), “La lingua della Nep” (Vinokur 1925c), “Puškin prosatore” (1925d) e “La pratica linguistica dei futuristi” (1925e). Anche l'antologia curata da Donatella Ferrari-Bravo ed Elena Treu *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello slovo* (2010), lavoro che prende spunto dalla riflessione di Ferrari-Bravo sul concetto di “parola” contenuta in *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900* (2000), ripropone la portata teorica di molti dei protagonisti citati in questa rassegna (Viktor Šklovskij, Viktor Vinogradov, Grigorij Vinokur e Michail Bachtin), ma anche di altri che parteciparono attivamente al dibattito intorno al significato del linguaggio (Sergej Askol'dov, Andrej Belyj, Ivan Meščaninov e Aleksandr Smirnickij) e, infine, altri ancora – Potebnja – nel cui insegnamento si rintracciano le radici di alcune categorie riformulate in particolar modo da Šklovskij e Tomaševskij⁶.

⁶ Si noti anche che un altro punto di riferimento per la generazione di Èjchenbaum fu Aleksandr Veselovskij, la cui lettura da parte dell'OPOJAZ è elemento ormai consolidato nella critica letteraria sul gruppo. In Italia la *Poetica storica* fu pubblicato nel 1981 nella traduzione di Claudia Giustini. Negli anni Novanta uscì un preciso studio di Valentina Rossi (1996) e nel 2013

In tempi recentissimi la rivalutazione di studiosi come lo stesso Tomaševskij, ma anche Žirmunskij, così come nuovi e interessanti profili quali quello di Nina Gurfinkel⁷, Eleazar Meletinskij e la nuova generazione rappresentata dal citato Maksim Šapir, è stata un'iniziativa editoriale cui hanno dato il proprio contributo, oltre a *Kamen'*, *LEA*, *Ricerche slavistiche* e le case editrici EUM e Pensa Multimedia. *LEA* ha ripubblicato la prefazione alla *Teoria della letteratura* già edita nel 1978 (Tomaševskij 2015b²) curata da Enza Biagini (2015) e la traduzione del saggio di Gurfinkel' e Philippe Van Tieghem "Cronaca. Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo" (2015), mentre *Ricerche slavistiche* ha accolto *Biografia privata e pubblica dello scrittore* di Viktor Žirmunskij (2015), preceduto da una nota introduttiva di Ornella Discacciati (2015). Per quanto riguarda i volumi hanno visto la luce la ricca opera di Meletinskij *Poetica storica della novella* curata da Massimo Bonafin (2014) e *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, la prima traduzione di saggi critici di Maksim Šapir (2013), filologo, teorico della letteratura e studioso del verso, scomparso nel 2006, debitore dell'insegnamento soprattutto di Boris Jarcho e del MLK in generale.

Certo, per quanto riguarda la ricezione italiana, manca da definire all'interno dell'OPOJAZ il ruolo di personalità come lo stesso Žirmunskij, di figure bifronte come Tomaševskij attive anche nel MLK e il percorso autonomo dell'ultimo Èjchenbaum, interprete di un'interazione più intima tra poetica e società. Non si è mai puntualmente riflettuto sulla giovane generazione di formalisti (*mladoformalisti*) cui sono appartenuti Lidija Ginzburg e Grigorij Gukovskij, si è lasciato nell'ombra la storia e le pratiche teoriche del gruppo della rivista *Hermes*, di cui sono stati pubblicati in Russia gli indici e su cui sono comparsi alcuni saggi critici e materiali inediti, e, infine, le tracce dell'attività dei giovani del MLK, soprattutto di Boris Gornung e Maksim Këningsberg non sono ancora state del tutto ricostruite, nonostante un primo quadro presentato da Cinzia Cadamagnani nell'introduzione al citato saggio di Igor' Pil'ščikov del 2011. In conclusione, il lavoro che si prospetta di fronte ai teorici della letteratura e agli slavisti, in un momento in cui si continua a interrogare pagine della critica passata e presente su nuovi supporti e strumenti metodologici, è ancora lontano dal ritenersi concluso e deve essere perfezionato senza essere, come ammoniva Strada nel 1963, "corrivi ad appiccicare univoche etiche a fenomeni che, nella loro realtà, sono ben complessi" (99). Del resto, risulta ancora vero che le nuove vie da percorrere "meritano semplicemente d'essere seguite con attenzione, con animo critico sia verso una dogmatica ripulsa che verso una volgare infatuazione" (103).

è apparso un circostanziato contributo di Sergio Mazzanti sulla ricezione di Veselovskij in Italia.

⁷ Si preferisce qui usare la traslitterazione scientifica. Nell'indicazione del riferimento bibliografico si conserva, invece, la grafia con cui comunemente si firmava l'autrice.

Riferimenti bibliografici

Nel reperimento dei materiali bibliografici citati sono state riscontrate alcune difficoltà legate principalmente alle prime edizioni originali. Molti contributi singoli e molte raccolte italiane uscite fra gli anni Sessanta e Settanta non riportano l'indicazione completa dell'edizione originale tradotta (talvolta le traduzioni sono raccolte di singoli contributi pubblicati in sedi editoriali diverse).

Si è cercato di indicare sempre tra parentesi quadre l'anno dell'edizione originale dei testi citati. Ove non sia stato possibile rintracciare la prima edizione originale, si è riportato nella stringa bibliografica il solo titolo italiano.

Riferimenti bibliografici

- Achilli Alessandro (2013), "Un episodio del contributo di B. Tomaševskij allo studio del ritmo poetico: la pentapodia giambica puškiniana", *Enthymema* 8, 324-333.
- Ambrogio Ignazio (1968), *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti.
- Avalle D'Arco Silvio (1981), "La disputa formalista", *Strumenti critici* 44, 72-75.
- a cura di (1982), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino, Einaudi.
- Bachtin Michail M. (1963), *Problemy poëtiki Dostojevskogo*, Moskva, Sovetskii pisatel'. Trad. it. di Giuseppe Garritano (1968), *Dostojevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- (1976), "Problema teksta", *Voprosy literatury* 10. Trad. it. di Nicoletta Marcialis (1977), "Il problema del testo", in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo, 197-229.
- (1997), *Problemi dell'opera di Dostojevskij (1929)*, trad. it., introduzione e commento di Margherita De Michiel, presentazione di Augusto Ponzio, Bari, Dedalo.
- Bogatyrev Pëtr G., Jakobson Roman O. (1929), *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, Verzameling van Opstellen door Oud-Leertingen en Befriende Vakgenooten (Donum Natalicium Schrijnen), Utrecht, Nijmegen, 900-913. Trad. it. di Eleonora Vincenti (1967), "Il folclore come forma di creazione autonoma", *Strumenti critici* 3, 223-238.
- Biagini Enza (2015), "Nota di lettura. Boris Tomaševskij, 'Definizione della poetica'; Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem, 'Qualche prodotto del formalismo russo'", *LEA* 4, 511-517, <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/17719>> (11/2016).
- Biagini Enza, Brettoni Augusta, Orvieto Paolo (a cura di) (2001), *Teorie critiche del Novecento. Con antologia di testi*, Roma, Carocci.
- Bottiroli Giovanni (2006), *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi.
- Bucharin Nikolaj I. (1925), "O formal'nom metode v iskusstve", *Krasnaja Nov' 3*, 248-257. Deutsche Übersetzung von Hans Günther, Karla Hielscher (1973), "Über die formale Methode in der Kunst", in Hans Günther (Hrsg.), *Marxismus und Formalismus, Dokumente einer Literaturtheoretischen Kontroverse*, Carl Hanser Verlag, München, 56-68. Trad. it. di Aloisia Rigotti (1975), "Sul metodo formalista nell'arte", in Hans Günther (a cura di), *Marxismo e formalismo. Documenti di una controversia teorico-letteraria*, Napoli, Guida Editori, 61-74.

- Calabrese Stefano (2003), "Il romanzo", in U.M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, introduzione e cura di U.M. Olivieri, Roma, Carocci, 121-134.
- Costa Mario (1975), "Per una critica dell'ideologia formalizzante", in Hans Günther (a cura di), *Marxismo e formalismo. Documenti di una controversia teorico-letteraria*, trad. it. di Aloisa Rigotti, Guida Editori, Napoli, 5-15.
- Depretto Catherine (2016), "Idei Šklovskogo vo Francii: perevod i vosprijatie (1965-2011)" (Le idee di Šklovskij in Francia: traduzione e ricezione [1965-2011]), *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 3, 139, <<http://www.nlobooks.ru/node/7356>> (11/2016).
- Di Salvo Maria 1973, "Introduzione" a Ju.N. Tynjanov, *Formalismo e storia letteraria*, introduzione e traduzione di M. Di Salvo, Einaudi, Torino, V-XXXI.
- (1975), *Il pensiero linguistico di Jan Baudouin de Courtenay. Lingua nazionale e individuale. Con un'antologia di testi e un saggio inedito*, Marsilio, Padova.
- (1980), "M.M. Bachtin", "Formalismo", *Dizionario della letteratura mondiale del '900* diretto da F.L. Galati, Roma, 204, 205; 1052, 1053.
- (1987), "B.M. Ejchenbaum", "V.B. Šklovskij", "Ju.N. Tynjanov", "V.V. Vinogradov", "B.V. Tomaševskij", *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano, IV, 694, 2141, 2290, 2334, 2416.
- (1993), "L.S. Vygotskij e il formalismo russo", *Rassegna sovietica* 4, 142-146.
- (2006), "Note sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia", *Toronto Slavic Quarterly*, 17, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/17/disalvo17.shtml>> (11/2016).
- Discacciati Ornella (2013), "Intorno al formalismo russo", *Enthymema* 9, 370-394.
- (2015), "A lezione dai formalisti russi. Nota introduttiva", *Ricerche slavistiche* 13, 171-179.
- Ejchenbaum [sic] Boris M. (1922), *Molodoj Tolstoj*, Izdatel'stvo Gržebina, Pb, Berlin. Trad. it. di Maria Olsufieva (1968), *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, Bari, De Donato.
- (1926; 1927), "Teorija formal'nogo metoda", *Červonij Šljach*, 7-8, 182-207.
- (1927), "Teorija formal'nogo metoda", *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad, Priboj, 116-148.
- Erlich Victor (1955), *Russian Formalism: History-Doctrine*, The Hague, Mouton. Trad. it. di Marcella Bassi (1966), *Il formalismo russo*, prefazione di René Wellek, Milano, Bompiani.
- Faccani Remo, Eco Umberto (1969a), *I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano.
- , a cura di (1969b), *Semiotica della letteratura russa in URSS*, Bompiani, Milano.
- Ferrari-Bravo Donatella (2000), *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, ETS, Pisa.
- Ferrari-Bravo Donatella, Treu Elena, a cura di (2010), *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello slovo*, Pisa, TEP.
- Ferrario Edoardo (1977), *Teoria della letteratura in Russia. 1900-1934*, Editori Riuniti, Roma.
- Fevral'skij Aleksandr V. (1970), "Sulla nozione di forma di Ejzenštejn [sic]", trad. it. di Pietro Montani, *Rassegna sovietica* 4, 61-69.
- Galassi Romeo, De Michiel Margherita, a cura di (1997), *Il simbolo e lo specchio: scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, trad. it. di Margherita De Michiel, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- Gasparov Michail L. (1995), *Antičnost' v russkoj poëzii načala XX veka* (L'antichità nella poesia russa di inizio XX secolo), prefazione di Stefano Garzonio, predislavie Stefano Gardzonio, ECIG, Genova-Pisa.
- Ghidini M.C. (1993), "La forza reale del possibile. Il pensiero estetico di Gustav Špet", in A.D. Siclari (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Parma, Edizioni Zara, 151-181.
- Gourfinkel Nina, Van Tieghem Philippe (1932), "Chronique. Quelques produits du 'Formalisme' russe", *Revue de Littérature comparée*, 12, 1, 425-434. Trad. it. di Josiane Tourres (2015), "Cronaca. Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo", *LEA* 4, 511-517, <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/17779/16647>> (11/2016).
- Günther Hans (1973), *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer Literaturtheoretischen Kontroverse*, München, Carl Hanser Verlag. Trad. it. di Aloisa Rigotti (1975), *Marxismo e formalismo. Documenti di una controversia teorico-letteraria*, Guida Editori, Napoli.
- Kraiski Giorgio, a cura di (1971), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano.
- Kristeva Julia (1969), "Le mot, le dialogue et le roman", *Σημειωτική. Recherces pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 143-173. Trad. it. di Giuseppe Minnini (1969), "La parola, il dialogo e il romanzo", in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo Libri, 105-138.
- Ivanov Vjačeslav Vs. (1964), "La semiotica e le scienze umanistiche", *Questo e altro* 6-7, 57-59.
- (1973), "Značenje idej Bachtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlja sovremennoj semiotiki", *Trudy po znakovym sistemam* 1. Trad. it. di Nicoletta Marcialis (1977), "Significato delle idee di M. Bachtin su segno, l'atto di parola e il dialogo per la semiotica contemporanea", in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di Augusto Ponzio, Dedalo Libri, Bari, 67-104.
- Jakobson Roman O. (1996), "Moskovskij Lingvističeskij Kružok" (Il Circolo Linguistico di Mosca), Podgotovka teksta, publikacija, vstupitel'naja zametka i primečanija M.I. Šapira, *Philologica* 3, 361-379.
- Levin M. (1969), "Ejzenštejn [sic] e i problemi dell'analisi strutturale", trad. it. di Pietro Montani, *Rassegna sovietica* 2, 99-110.
- Lotman Jurij M. (1967), "Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica", trad. it. di Vittorio Strada, *Strumenti critici* 2, giugno, 107-127.
- (1979), *Introduzione alla semiotica del cinema*, a cura di Pietro Montani, Roma, Officina.
- (1980), "Semiotika sceny", *Teatr* 1, 89-99. Trad. it. di Simonetta Salvestroni (1981), "Semiotica della scena", *Strumenti critici* 44, 1-29.
- Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A., a cura di (1973), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, edizione italiana a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Lotman Jurij M., Uspenskij Boris A. (1975), *Semiotica e cultura*, saggio introduttivo e traduzione di Donatella Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Lukacs Gyorgy [sic], Bachtin Michail (1976), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi, Torino.

- Lunačarskij Anatolij V. (1924), "Formalizm v nauke ob iskusstve", *Pečat' i revolucija* 5.
- (1973), "Der Formalismus in der Kunstwissenschaft", in Hans Günther 1973, 83-95. Trad. it. di Aloisa Rigotti (1975), "Il formalismo nella scienza dell'arte", in *Marxismo e formalismo. Documenti di una controversia teorico-letteraria*, 91-104.
- Matejka Ladislav (1973), "On the First Russian Prolegomena to Semiotics", in V.N. Vološinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York-London, Seminar Press. Trad. it. di Nicoletta Marcialis (1977), "Primi prolegomeni russi alla semiotica", in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo Libri, Bari, 139-160.
- Mazzanti Sergio (2013), "La ricezione di Aleksandr N. Veselovskij in Italia", *Ricerche Slavistiche* 11, 57, 369-425.
- Meletinskij Eleazar M. 1990, *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka. Trad. it. di Laura Sestri (2014), *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, EUM, Macerata.
- Močnik Rastko (1973), "Prilog istorijskomaterijalističkoj teoriji diskurza: ideologem znaka", *Delo* 11, 1281-1296. Trad. it. di M. Herceg (1979), "Un contributo alla teoria storico-materialistica del discorso: l'ideologema del segno", in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Feltrinelli, Milano, 709-713.
- Mukařovský Jan (1936), "L'art comme fait sémiologique", in *Actes du huitième Congrès International de Philosophie à Prague 2-7 Sept. 1934*, Prague, 1065-1072. Trad. it. di Sergio Corduas (1979), "L'arte come fatto semiologico", in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, 153-158.
- Nikolaev Nikolaj I. (2004a), "Neoficial'naja opposicija «formal'nomu metodu» v russskoj kul'ture 20-ch gg.", *Bachtinskij sbornik*, pod red. V.L. Machlina, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva, vol. V, 210-232. Trad. it. di Giuseppina Larocca (2010a), "M.M. Bachtin, la scuola filosofica di Nevel' e la storia culturale degli anni '20 (prima parte)", *Enthymema* 2, 92-100.
- (2004b), "Neoficial'naja opposicija «formal'nomu metodu» v russskoj kul'ture 20-ch gg.", *Bachtinskij sbornik*, 232-244. Trad. it. di Giuseppina Larocca (2010b), "M.M. Bachtin, la scuola filosofica di Nevel' e la storia culturale degli anni '20 (seconda parte)", *Enthymema* 4, 159-167.
- (2004c), "Neoficial'naja opposicija «formal'nomu metodu» v russskoj kul'ture 20-ch gg.", *Bachtinskij sbornik*, 244-258. Trad. it. di Giuseppina Larocca (2010c), "M.M. Bachtin, la scuola filosofica di Nevel' e la storia culturale degli anni '20 (terza parte)", *Enthymema* 5, 48-51.
- Pilščikov Igor' A. (2011), "Il retaggio scientifico del formalismo russo e le scienze umane", trad. it. di Cinzia Cadamagnani, *Enthymema* 5, 80-102.
- Platone Rossana, a cura di (1995), *Saggi russi di teoria letteraria*, NIS, Roma.
- Polivanov Evgenij D. (1931), "I matermatika možet byt' poleznoj...", Id., *Za marksistkoe jazykoznanie. Sbornik populjarny lingvističeskich statej*, Moskva, Federacija, 173-181. Trad. it. di Heidi Tagliavini (1981), "Anche la matematica può essere utile...", *Strumenti critici* 44, 130-137.
- Propp Vladimir Ja. (1928), *Morfologija skazki*, Akademija, Moskva. Trad. it. e cura di Gian Luigi Bravo (1966), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.

- Reformatskij Aleksandr A. (1922), *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, “Moskovskij kružok” OPOJAZ, Prof. Techničeskaja škola poligraf. Proizvodstva, Moskva. Trad. it. di Renato Risaliti (1973 [1922]), “Saggio d’analisi della composizione novellistica”, *Strumenti critici* 21-22, 224-241.
- Rossi Valentina (1996), “La *Poetica storica* di A.N. Veselovskij dal 1940 al 1959. La storia delle edizioni di un libro mai scritto”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 1, 319-363.
- Šapir Maksim I. (2013), *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca, Pensa Multimedia, Roma-Lecce.
- Šaumjan Sebastian K. (1966), “Linguaggio e cibernetica”, trad. it. e cura di Vittorio Strada, *Sigma* 11-12, 97-112.
- (1965), *Strukturnaja lingvistika*, Nauka, Moskva. Trad. it. e introduzione di Eddo Rigotti (1970), *Linguistica dinamica*, Laterza, Bari.
- Sini Stefania (2007), “Di nuovo sul formalismo russo”, *Letteratura e letterature* 1, Accademia Editoriale, Pisa, 49-75.
- (2009), “Di nuovo sul formalismo russo. Boris Èjchenbaum critico letterario e storico della letteratura”, *Letteratura e letterature* 3, 13-35.
- (2010a), “Boris Èjchenbaum studioso di Lev Tolstoj”, *Enthymema* 2, 345-358.
- (2010b), “L’intero irrequieto: sulla poligenesi dell’idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento”, *Enthymema* 1, 190-228.
- (2010c), “Boris Èjchenbaum studioso di Lev Tolstoj”, *Enthymema*, 2, 345-358.
- (2011), “I caratteri dello stile e lo stile dei caratteri: cenni sull’opera di Grigorij Vinokur”, *Letteratura e Letterature* 5, 75-98.
- (2013), “Fortune e interpretazioni di Michail Bachtin in Italia / Sud’ba i interpretacii Michaila Bachtina v Italii”, in Andrea Milano, Michail Talalay (a cura di), *Russia-Italia: incontri culturali e religiosi tra '700 e '900. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 3-4 ottobre 2011) / Rossija-Italija: kul'turnye svjazy v XVIII-XX vekach. Materialy meždunarodnoj konferencii (Neapol', 3-4 oktjabrja 2011 g.)*, Moskva, IVI/RAN, 94-112; 107-122.
- a cura di (2014), “Venti anni di studi di Michail Bachtin in lingua russa: repertorio bibliografico ragionato e commentato (1995-2015)”, con la collaborazione di Elizaveta Illarionova per le opere su Bachtin, *Moderna* XVI, 1-2, 215-421.
- Šklovskij Viktor B. (1923a), *Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija 1917-1922*, Moskva-Berlin, Gelikon. Trad. it. M. Olsufieva (1966b), *Viaggio sentimentale. Ricordi 1917-1922*, Bari, De Donato.
- (1923b), *Chod konja. Sbornik statej*, Moskva-Berlin, Gelikon. Trad. it. di M. Olsufieva (1967b), *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari.
- (1925), *Teorija prozy*, Krug, Moskva-Leningrad. Trad. it. M. Olsufieva, De Donato (1966a), *Una teoria della prosa: l’arte come artificio, la costruzione del racconto e del romanzo*, Bari.
- (1928), *Gamburgskij sčët*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade. Trad. it. M. Olsufieva (1969), *Il Punteggio di Amburgo*, De Donato, Bari.
- (1929), *O teorii prozy*, Moskva, Federacija. Trad. it. C.G. De Michelis (1976), *Teoria della prosa. Prima edizione integrale*, Einaudi, Torino.
- (1967a), *Majakovskij. Futurismo, formalismo e strutturalismo*, trad. it. di Maria Olsufieva, Il Saggiatore, Milano.

- (1971), “I motivi di Ejzenštejn e il formalismo russo”, trad. it. e cura di Pietro Montani, *Bianco nero* 7-8, 21-49.
- (1973), *Ėjzenštejn*, Moskva, Iskusstvo. Trad. it. di Pietro Zveteremich (1974), *Sua Maestà Eisenstein. Biografia di un protagonista*, Bari, De Donato.
- (1978), *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. Saggio su “Guerra e pace”*, trad. it. e postfazione di Monica Guerrini, Parma-Lucca, Pratiche editrice.
- Sławinski Janusz (1974), “Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim”, *Dzielo, język, tradycja* 11-38. Trad. it. di Remo Faccani (1979), “Sincronia e diacronia nel processo storico-letterario”, in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Feltrinelli, Milano, 593-605.
- Spasov Dobrin (1961), “Njakoi principni problemi na znakoznanieto (semiotikata) i ezikoznanieto”, *EL* 16, 3, 59-65. Trad. it. Camilla Danil’čenko Girotti (1979), “Alcuni problemi fondamentali dello studio del segno (semiotica) e della linguistica (Parte prima)”, in Carlo Prevignano (a cura di), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Feltrinelli, Milano, 643-653.
- Špet Gustav G. (1923a), *Ėstetičeskie fragmenty*, Kolos, Petrograd. (1992), “Frammenti di estetica. I. Ripetizioni al momento giusto”, *Kamen’* 2, 61-83.
- (1923b), *Ėstetičeskie fragmenty*, Kolos, Petrograd. (1993a), “Frammenti di estetica. II. Ammonimenti al momento giusto. La struttura della parola in *usum aestheticae – Exempla sunt odiosa*”, *Kamen’* 3, 52-75.
- (1923c), *Ėstetičeskie fragmenty*, Kolos, Petrograd. (1993b), “Frammenti di estetica. III. Momenti estetici nella struttura della parola”, *Kamen’* 3, 76-88.
- (1923d), “Problemy sovremennoj Ėstetiki”, *Iskusstvo* 1, 43-78. Trad. it. di M.C. Ghidini (1993c), “I problemi dell’estetica contemporanea”, in A.D. Siclari (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Edizioni Zara, Parma, 183-213.
- (1927e), *Vnutrennjaja forma slova. Ėtjudy i varijacii na temy Gumbol'dta*, Moskva GACHN. Trad. it. di Michela Venditti (2015), *La forma interna della parola. Studi e variazioni su temi humboldtiani*, Mimesis, Milano.
- Steiner Peter (1984), *Russian Formalism: A Meta-poetics*, Ithaca, Cornell UP. Trad. it. di Giorgio Zanetti (1991), *Il Formalismo russo*, introduzione di Vittorio Strada, Il Mulino, Bologna.
- Strada Vittorio (1963), *L'applicazione della cibernetica allo studio del linguaggio poetico*, in Id., *Letteratura sovietica 1953-1963*, Editori Riuniti, Roma, 99-104.
- (1964), “Formalismo e Neoformalismo”, *Questo e altro* 6-7, 51-56.
- Titunik I.R. (1973), “The Formal Method and the Sociological Method (M. Bachtin, P.N. Medvedev, V.N. Vološinov)”, in V.N. Vološinov (ed.), *Marxism and the Philosophy of Language*, New York-London, Seminar Press. Trad. it. di Nicoletta Marcialis (1977), “Metodo formale e metodo sociologico (Bachtin, Medvedev, Vološinov) nella teoria e nello studio della letteratura”, in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo, 161-196.
- Todorov Tzvetan, éd. (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Préface de Roman Jakobson, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di G.L. Bravo (1968), *I formalisti russi*, Prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, Torino.

- Trockij Lev D. (1973), "Die Formale Schule der Dichtkunst un der Marxismus", Deutsche Übersetzung von Eugen Schaefer, Hans von Riesen, in Hans Günther (Hrsg.) 1973, 34-55. Trad. it. di Aloisia Rigotti (1975), "La scuola formalista", in Hans Günther (a cura di) 1975, 41-60. (Ed. orig. "Formal'naja škola poezii i marksizm", 1923).
- Tomaševskij Boris V. (1928), *Teorija literatury. Poëtika*, Gosizdat, Moskva-Leningrad. Trad. it. e cura di M. Di Salvo (1978), *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, — (2015²), "Teoria della letteratura. Poetica, 1925-1931: Definizione della poetica", trad. it. di Maria Di Salvo, *LEA* 4, 518-529. <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-17778>>.
- Toporov Vladimir N. (1994), *O mifopoetičeskom prostranstve* (Sullo spazio mitopoi-etico), pod red. Michaila Evzlina i Nikolaj Michajlova, ECIG, Genova-Pisa. — (1994), *Neomitologizm v ruskoj literature načala 20. veka: roman A. A. Kondrat'eva "Na beregach Jaryni"* (Neomitologismo nella letteratura russa di inizio XX secolo: il romanzo di A.A. Kondrat'ev "Sulle rive del fiume Jaryn"), M. Yevzlin, Trento.
- Trubeckoj Nikolaj S. (1964), "Dostoevskij als Künstler", Mouton, London-The Hague, Paris, 131-146. Trad. it. di Maria Di Salvo (1980), "I personaggi di 'Delitto e castigo'", *Strumenti critici* 42-43, 299-314 (II edizione in D'Arco Silvio Avalle, a cura di, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Einaudi, Torino 1980, 169-184). — (1975), "Literaturnoe razvitie L. Tolstogo", R. Jakobson, *N.S. Trubeckoj's Letters and Notes*, prepared for publication by Roman Jakobson, with the assistance of H. Baran, O. Ronen, M. Taylor, Maunton, The Haugue, Paris. Trad. it. di Maria Di Salvo (1980), "L'evoluzione letteraria di Lev Tolstoj", *Strumenti critici*, 42-43, 315-320 (II edizione in D'Arco Silvio Avalle, a cura di, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, 185-190).
- Tynjanov Jurji N. (1974 [1922]), "O kompozicii *Evgenija Onegina*", I edizione russa in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija*. Trad. it. di Vittorio Strada (1967), "Sulla composizione dell'*Evgenij Onegin*", *Strumenti critici* 2, 163-183. — (1924), *Problema stichotvornogo jazyka*, Voprosy poëtiki Leningrad, Vyp. 5. Trad. it. Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova 1968a, *Il problema del linguaggio poetico*, Il Saggiatore, Mondadori, Milano. — (1929), *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad. Trad. it. di Sergio Leone (1968b), *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, a cura di Mario Marzaduri, Bari, Dedalo. — (1922, 1927²), "Oda kak oratorskij žanr", *Poëtika. Sbornik statej*, Leningrad, Vyp. 3. Trad. it. di Maria Di Salvo (1971), "L'ode come genere oratorio", *Strumenti critici* 15, 179-214. — (1973), *Formalismo e teoria letteraria: tre studi sulla poesia russa*, a cura di Maria Di Salvo, Torino, Einaudi.
- Uspenskij Boris A. (1962), "O semiotike iskusstva", *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem. Tesizy dokladov*, Institut Slavjanovedenija Akademiia Nauk SSSR, Moskva, 125-129. Trad. it. e cura di Vittorio Strada (1964), "Sulla semiotica dell'arte", *Questo e altro* 6-7, 60-61.

- (1994), *Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*, Moskva, Gnozis. Trad. it. Maria Di Salvo, Paolo Cotta-Ramusino, Laura Rossi (1996, *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Il Mulino, Bologna).
- Veselovskij Aleksandr N. (1940), *Istoričeskaja poëtika*, Red., vst. stat'ja, primeč. Viktora Žirmunskogo, Chudožestvennaja literatura, Leningrad. Trad. it. di Claudia Giustini (1981), *Poetica storica*, introduzione di D'Arco Silvio Avalle, Edizioni e/o, Roma.
- Vinogradov Viktor V. (1963), *Stilistika, teorija poëtičeskoj reči, poëtika*, Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva. Trad. it. e cura di Eridano Bazzarelli (1972), *Stilistica e poetica*, Mursia, Milano.
- Vinokur Grigorij O. (1925a), "Kul'tura jazyka. Lingvistika i stilistika", in Id., *Kul'tura jazyka. Očerki lingvističeskoj tehnologii*, Moskva Rabotnik prozveščeniya. Trad. it. di Stefania Sini (2012a), "Cultura della lingua. Linguistica e stilistica", *Kamen'* 41, 7-35.
- (1925b), "Iskusstvo slova i kul'tura jazyka. I. Poëzija i praktičeskaja stilistika", in Id. 1925a. Trad. it. di Margherita De Michiel (2012b), "Cultura della lingua. L'arte della parola e la cultura della lingua", *Kamen'* 41, 37-53.
- (1925c), "Jazyk NĖPA", in Id. 1925a. Trad. it. di Stefania Sini (2013a), "La lingua della Nep", *Kamen'* 43, 7-29.
- (1925d), "Puškin prozaik", Id. 1925a. Trad. it. di Margherita De Michiel (2013b), "Puškin prosatore", *Kamen'* 43, 31-46.
- (1925e), "Rečevaja praktika futuristov", in Id. 1925a. Trad. it. di Margherita De Michiel (2014), "La pratica linguistica dei futuristi", *Kamen'* 44, 7-18.
- (1959 [1947]), "Ponjatje poëtičeskogo jazyka", Id., *Izbrannyye raboty po russkomu jazyku*, Moskva, Učpedgiz, 388-393. Trad. it. di Donatella Ferrari-Bravo (1981), "Il concetto di lingua poetica", *Strumenti critici* 44, 143-150.
- Vološinov Valentin (1930), *Marksiizm i filosofija jazyka*, Leningrad, Priboj. Trad. it. di Augusto Ponzio (1976), *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo.
- (1927), *Frejdizm*, Gosudarstvennoe, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo. Trad. it. a cura di Giuseppe Mininni (1977), *Freudismo*, Bari, Dedalo Libri.
- Žirmunskij Viktor M. (1977), "Anna Achmatova i Aleksandr Blok", in Id., *Teorija literatury. Poëtika. Stilistika*, Leningrad, Nauka, 323-354. Trad. it. Claudia Lasorsa (1981 [1977]), "Anna Achmatova e Aleksandr Blok", *Strumenti critici* 44, 76-116.
- (1996), "Ličnaja i social'naja biografija pisatelja (Lekcija 7-aja)", in Id. *Vvedenie v literaturovedenie. Kurs lekcij*, Izdatel'stvo S.-Peterb, 124-143. Trad. it. di Ornella Discacciati (2015), "Biografia privata e pubblica dello scrittore", *Ricerche slavistiche* 13, LIX, 181-203.
- Žolkovskij Aleksandr K., Ščeglov Jurij K. (1962), "O vozmožnostjach postroenija strukturnoj poëtiki", *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem. Tesizy dokladov*, Institut Slavianovedenija AN SSSR, Moskva, 138-141. Trad. it. di Vittorio Strada (1964), "Sulle possibilità di costruzione di una poetica strutturale", *Questo e altro* 6-7, Milano, Lampugnani Nigri, 62-63.

Riflessioni sulla testualità digitale tra studi linguistici e studi sul software

Ilaria Moschini

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

Abstract

The aim of this article is to offer a reflection on digital textuality with reference to language and software studies. Indeed, digital language – more specifically, the language of social media – is characterized by an important postmodern component, especially in relation to the discursive practices selected by users in composing their messages; at the same time, this type of textuality is highly influenced by the architecture of the platforms where such messages are created and shared. The methodological component of the article will be given by a combination of systemic-functional linguistics, computer-mediated-communication, information theory and multimodality, approached socio-semiotically.

Keywords: Digital textuality, multimodal analysis, social semiotics, software studies, systemic functional linguistics

1. Note introduttive agli studi linguistici della testualità digitale

Molti degli studi linguistici sulla testualità digitale si sono concentrati, fin dagli inizi, sulle caratteristiche presentate dai “nuovi linguaggi” e hanno evidenziato gli elementi che li rendono esempi di una “nuova oralità” (Ong 1982), ovvero di un “ibrido” contraddistinto sia da elementi ascrivibili alle lingua parlata, sia da elementi tipici della lingua scritta (Halliday 1985). In particolare, prima dello sviluppo e della diffusione dei social media era comune sui siti web un utilizzo di varietà linguistiche in forma scritta simili a quelle che avremmo potuto trovare nel mondo analogico, soprattutto in campi quali il linguaggio scientifico, legale, giornalistico; invece, la lingua utilizzata nelle interazioni on-line, come ad esempio lo scambio di e-mail o di messaggi sulle chat, ha mostrato un’ibridazione sempre più pervasiva con il registro del parlato (Crystal 2011; Gee e Hayes 2011; Sindoni 2013).

Contestualmente, si è sviluppata una fiorente letteratura di *computer-mediated-communication* (CMC) dedicata alla sociolinguistica (e.g. Herring 2001; Paolillo 2001; Androutsopoulos 2006), alla pragmatica del discorso (e.g. Georgakopoulou 2003; Herring, Stein, Virtanen 2013; Frobenius, Eisenlauer, Gerhardt 2014), così come alla linguistica descrittiva (e.g. Baron 2000, 2008; Crystal 2004, 2011) e alla *genre theory* (e.g. Cambria, Arizzi, Coccetta 2012; Puschman 2013). Più recentemente, diversi studiosi si sono dedicati all'analisi del linguaggio specifico dei social media (e.g. Spilioti 2015; Georgakopoulou, Spilioti 2016) e all'analisi dei social media quali piattaforme di mediazione e rappresentazione del sé (e.g. Warfield, Cambre, Abidin 2016; Zappavigna 2016).

Gli studi sul cosiddetto *Discourse 2.0* (Tannen, Trester 2013) si sono concentrati, inoltre, sulla messa in evidenza delle componenti multimodali del testo, ovvero sulla presenza di diverse risorse semiotiche che concorrono alla composizione dei messaggi e al processo di creazione del significato, come il layout, l'uso dei font, le immagini, i video ed i link (e.g. Lemke 2002; Baldry e Thibault 2006; Knox 2009; Martinec e van Leeuwen 2009). Tra tutti, lo studio dei link (e.g. Tosca 2000; Landow 2006 [1992]; Petroni 2011) ha teso ad evidenziare la struttura basilare dei testi di nuova generazione, il loro essere "ipertestuali" (Nelson 1965), ovvero composti da blocchi collegati da connettori semantico/digitali. Una intrinseca multilinearità che, secondo il celebre e pionieristico studio di Vannevar Bush (1945, 1959), avrebbe permesso di modellare la testualità scritta sulla base di quella parlata, non più lineare dunque, ma associativa. Una caratteristica strutturale che è stata resa fruibile a livello di massa dalla creazione del Word Wide Web da parte di Tim Berners Lee (1989-1990).

In questo tipo di architettura, i link aggiungono ai testi una seconda dimensione in quanto essi non sono soltanto dei lessemi portatori di un significato per sé, ma sono dei connettivi logici che costituiscono delle vere e proprie porte di accesso diretto ad altri frammenti testuali (Askehave, Ellerup Nielsen 2005), permettendo così una forma di fruizione non lineare del testo, definita *hyper-reading* (Sosnoski 1999).

Tendenzialmente, gli studi linguistici sul *Digital Discourse* si sono focalizzati sulle pratiche comunicative e sui processi di composizione dei messaggi nell'ambito delle piattaforme digitali, inclusi i telefoni cellulari di nuova generazione (e.g. Adami, Kress 2010; Adami 2015) e ne hanno evidenziato in modo particolare i processi di rimediazione (Bolter, Grusin 1999), riconstestualizzazione (Bernstein 1990) e risemiotizzazione (Iedema 2001), processi che sono caratteristici della cosiddetta *remix culture* (Lessing 2007; Jenkins 2008; Fagerjord 2009).

Si tratta di una modalità di comunicazione prettamente postmoderna in cui, a partire dalla "lavorazione" e dall'assemblaggio di elementi linguistici (e non solo) già esistenti, si creano nuovi testi e nuovi significati; una modalità comunicativa che è stata amplificata dalla nascita dei servizi web (i cosiddetti

web services), ovvero, dei sistemi di software progettati per supportare l'interoperabilità tra diversi elaboratori su una medesima rete (Haas 2004), che ha favorito naturalmente lo scambio e l'ibridazione (tecnicamente il *mash up*) dei contenuti sia sul web di seconda generazione sia, successivamente, sui social media.

Di recente, l'attenzione è stata posta anche sulla struttura delle piattaforme digitali poiché, come spiegava van Leeuwen (Moschini 2014, 213-214), i programmi informatici non sono degli strumenti culturalmente neutri, sono degli artefatti semiotici dotati di connotazioni storiche, sociali e valoriali che, al pari di una lingua, rendono più o meno semplice per un parlante esprimere determinati significati; allo stesso tempo, sono stati sviluppati per sopperire a dei bisogni sociali e per facilitare determinate pratiche comunicative.

Studiare il software come artefatto semiotico significa quindi, da un lato, evidenziare quali risorse "grammaticali" esso mette a disposizione per la creazione di significato a livello ideazionale, interpersonale e testuale; dall'altro, implica analizzare le modalità in cui una determinata applicazione è di fatto utilizzata per comunicare, da quali contesti culturali emerge e a quali bisogni sociali risponde. Esempari di questa tipologia di approccio al *Digital Discourse* sono gli studi di Djonov e van Leeuwen su Power Point (2012, 2013a, 2013b) e anche l'analisi critica del programma di videoscrittura Word ad opera di Kvåle (2016).

2. Struttura e architettura

Dai suddetti riferimenti ai recenti studi sul *semiotic software* appare chiaro come per studiare il discorso digitale da un punto di vista multimodale e socio-semiotico (cioè in qualità di risorsa sistemica per la creazione di significato in un determinato contesto socio-culturale) sia importante prendere in considerazione la struttura stessa dei programmi informatici, oltre ad analizzare i processi comunicativi e le tipologie testuali da esso favoriti. Il presente contributo intende stimolare una riflessione sul fatto che, oltre alle interfacce, dovrebbe essere presa in considerazione anche l'architettura delle piattaforme digitali di riferimento poiché questa contribuisce alla definizione della natura dei messaggi finali, sia in termini di realizzazione, sia in termini di connotazione.

Un esempio potrà essere utile per comprendere meglio quanto sopra affermato. Prendiamo il caso della comunicazione istituzionale della Casa Bianca durante la presidenza Obama e, più in dettaglio, la pagina denominata *social hub* del sito web ufficiale (<<https://www.whitehouse.gov/engage/social-hub>>, 11/2016). Questa pagina rappresenta la porta di accesso ai vari canali social creati dalla presidenza statunitense nel corso degli anni in un processo di ristrutturazione del rapporto tra amministrazione centrale e cittadini, portato avanti sin dall'inizio del primo mandato di Obama e accompagnato

quasi contestualmente dallo sviluppo e dalla diffusione massiccia dei social media a livello globale (Moschini, in c.d.s.).

Tecnicamente, un *social hub* è una pagina web dove i diversi profili social di un'istituzione o di un'azienda sono aggregati e dove viene offerta una visione panoramica delle attività sociali di un soggetto nello stesso spazio testuale. Si tratta di un'evoluzione rispetto al posizionamento dei link a tali canali all'interno delle homepage dei siti web e alla loro rappresentazione come "bottoni" con i logotipi dei suddetti social media (Soames 2012). La creazione di questi aggregatori stabilisce, di fatto, una gerarchia tra le diverse pagine e tra i diversi profili facenti capo allo stesso emittente, trasformando così i siti web 'tradizionali' in nodi centrali del flusso informativo. Si tratta di un ordine gerarchico che sembra essere confermato dal termine figurativo scelto per descrivere i nuovi nodi: la parola *hub*, infatti, identifica il disco o cilindro centrale di una ruota e, metaforicamente, la parte più rilevante di un'attività o di un luogo, dove gli eventi si svolgono o dove vengono prese le decisioni importanti (OED 2015).

Il principale concetto attorno a cui si struttura il significato della parola *hub* è l'idea di centralità ed è esattamente con questo significato che è utilizzato nel campo della *network science* per indicare un "nodo" che presenta un numero di connessioni superiori alla media. Come hanno dimostrato Ravasz e Barabási (2003), infatti, molte reti nel mondo fisico (inclusa internet) sono caratterizzate da un'alta densità di processi di aggregazione (*clustering*) e, all'interno di queste strutture gerarchiche, gli *hub* si presentano altamente interconnessi e vanno ad integrare in una singola rete piccole comunità di *cluster*. Tale definizione di "nodo" sembra aggiungere una sorta di connotazione ossimorica all'espressione *social (media) hub* utilizzata per descrivere la pagina della Casa Bianca (e non solo), poiché – come noto – la retorica della comunicazione digitale si articola attorno alla celebrazione egualitaria della libertà di accesso all'informazione ed alla produzione di contenuti (Turner 2006), una retorica che è stata rafforzata dalla fruizione altamente personalistica delle piattaforme social sui telefoni cellulari (Baron 2008).

L'invito ai cittadini statunitensi di prendere parte alle conversazioni con il governo, che viene fatto dall'amministrazione Obama nel primo post del blog della Casa Bianca, inaugurato il giorno stesso in cui vi si insedia (Phillips 2009a), e rinnovato nella presentazione dei primi profili social ufficiali (Phillips 2009b), sembra scontrarsi idealmente con l'architettura della piattaforma che, di fatto, conferisce uno status primario al sito ufficiale della Casa Bianca più che ai suoi canali social alla struttura di questi ultimi.

Il profilo scelto dalla Casa Bianca per il social media che, sulla base del numero di utenti attivi, è il più popolare al mondo (Statista 2016) è, infatti, un profilo pubblico, ovvero un profilo nel quale i messaggi postati sono visibili a tutti gli utenti, i quali possono soltanto seguire gli aggiornamenti del profilo ed eventualmente commentarli, ma non registrarsi come "amici", cioè

costruire una relazione paritaria a livello testuale. Viene, dunque, a ricostituirsi il tenore gerarchico tipico del discorso istituzionale, nonostante la connotazione paritaria generalmente associata alla piattaforma social (Moschini 2015). In aggiunta a ciò, anche se molti dei messaggi postati sul profilo della Casa Bianca sono caratterizzati da pratiche comunicative tipicamente postmoderne (Moschini 2016), sono – cioè – contraddistinti dall'uso frequente del registro ironico, dalla creazione di *pastiche* e dal riferimento ad un immaginario condiviso di cultura pop (caratteristiche non tipiche tradizionalmente della comunicazione istituzionale), tutto ciò avviene in un contesto in cui la libertà di azione in merito alle scelte “grammaticali” che possono essere compiute è guidata e regolamentata dagli strumenti testuali offerti dal software quali, ad esempio, l'ordinamento temporale in ordine cronologico inverso dei messaggi sulla cosiddetta *time-line* oppure i percorsi ipertestuali già tracciati e definiti dall'interfaccia software (Eisenlauer 2013).

3. Studi linguistici e studi sul software

Alla luce di quanto detto sopra, la riflessione sul concetto di testo nel mondo digitale e sugli strumenti teorici e metodologici che possono aiutare nella sua comprensione e nella sua decodifica, sembra arricchirsi di nuove dimensioni. Ciò che emerge, infatti, è che, accanto ad una dimensione analitica che potremmo definire orizzontale, se ne potrebbe affiancare (almeno) una di tipo verticale.

La panoramica iniziale sugli studi linguistici della testualità digitale ha evidenziato, infatti, come le aree principali di indagine si siano tendenzialmente concentrate sull'analisi dei testi di nuova generazione, delle loro funzioni comunicative e delle loro caratteristiche formali e, più recentemente, sulle interfacce digitali e sull'identificazione delle grammatiche delle risorse semiotiche codificate nel software che viene utilizzato per creare e condividere tali testi. A questa dimensione orizzontale, potrebbe esserne aggiunta una di tipo verticale, che vada cioè ad investigare il collegamento tra i testi digitali, le interfacce software e il relativo livello sottostante a cui ci siamo riferiti quando abbiamo parlato dei servizi web, della struttura ipertestuale dei testi digitali e del *social (media) hub*.

L'architettura di Facebook, la piattaforma social per eccellenza, può fornire un esempio di questo approccio multidimensionale. Se prendiamo, infatti, in considerazione Facebook come prodotto software vediamo che, pur con i vincoli testuali sopra citati, esso offre – a livello orizzontale – un'ampia gamma di azioni comunicative che possono essere compiute dall'utente, incluso la creazione e/o l'inserimento di applicazioni, giochi e *plug in*, ovvero di programmi non autonomi che interagiscono con la piattaforma ampliandone le funzionalità originarie (<https://www.facebook.com/help/1642635852727373/?helpref=hc_fnav>, 11/2016). Se consideriamo, invece, Facebook come

piattaforma su cui possono essere caricati altri programmi (Bridgewater 2015) vediamo che esso presenta una architettura chiusa, che non può cioè essere modificata dall'esterno.

L'architettura chiusa sembrerebbe entrare in contrasto con la dichiarata adesione di Facebook alla cultura hacker (<<http://newsroom.fb.com/company-info>>, 11/2016), una cultura caratterizzata dall'impegno nei confronti della libertà di informazione, della meritocrazia e dalla diffidenza verso l'autorità (Levy 1984), così come da una tendenziale celebrazione dei valori liberali (Coleman, Golub 2008). Tale contraddizione potrebbe essere spiegata constatando come, in un contesto digitale ormai maturo e riccamente articolato, l'originaria propensione ideale verso il software libero e il software open source si scontri con le esigenze di sicurezza e di stabilità dei sistemi. In tale contesto, l'articolazione del DIY (*Do-It-Yourself*) tipica della sopracitata cultura hacker sembrerebbe realizzarsi maggiormente nello sviluppo di componenti che, utilizzando i servizi offerti dalle piattaforme, ne estendono le funzionalità (Keltly 2008, 2013). In questo caso, il riferimento ad una dimensione verticale che trascenda il testo e che si addentri nei meandri dell'architettura della piattaforma lascia intravedere, in termini di analisi critica del discorso, una problematizzazione del contesto situazionale di riferimento così come una problematizzazione delle connotazioni socio-culturali ad esso ascrivibili.

Per quanto riguarda la teorizzazione dell'ipotetico approccio multidimensionale, qui introdotto e che sarà oggetto di future ricerche, il modello concettuale OSI (*Open System Interconnection*) potrebbe fornire una fonte di ispirazione per la creazione di un *framework* descrittivo dei diversi livelli dove si può collocare l'analisi di un testo digitale e delle diverse interazioni tra i suddetti livelli. Il modello OSI è stato, infatti, sviluppato dall'ISO (*International Organization for Standardization*) al fine di descrivere la struttura logica della rete e di standardizzare le funzioni comunicative di un sistema di reti di calcolatori attraverso la definizione di una pila di protocolli (ISO/IEC 7498-1, 1994). Tale modello è composto da sette strati (i cosiddetti *layer*) che procedono dal livello del mezzo fisico (ad esempio le onde radio oppure i cavi) fino alle applicazioni ed in cui ciascun protocollo regola una precisa sezione del processo comunicativo ed è strettamente legato a quello che lo segue e a quello che lo precede.

Tornando all'iniziale riflessione sugli strumenti teorici e metodologici che possono aiutare nella comprensione della testualità digitale, una prospettiva interessante è offerta dai cosiddetti *Software Studies*, termine coniato da Lev Manovich (2001) per identificare lo studio del software quale artefatto culturale (Fuller 2003). Si tratta di un'area di feconda ibridazione tra gli studi umanistici, gli studi sociali e la teoria dell'informazione in cui aspetti della formalizzazione computazionale, come ad esempio gli algoritmi e le strutture logiche, diventano oggetto di indagine da parte di discipline alle quali "storicamente il software non appartiene" (Fuller 2008, 2). Un tale approccio in-

terdisciplinare rappresenta un utile strumento di analisi per la dimensione qui definita verticale, essendo volto ad arricchire la comprensione degli elementi sottostanti le interfacce software, sia dal punto di vista formale/computazionale, sia da un punto di vista socio-culturale. Prospettive che appaiono sempre più convergenti, come si può leggere nel primo editoriale della rivista online *Computational Culture, a Journal of Software Studies*:

between the fields that are broadly categorisable as the humanities, arts, and social sciences, and those associated with computing, ranging from mathematics, through engineering and HCI, alongside those more informal forms of knowledge such as hacking and digital art, to name but a few, we can begin to trace developing lines of affinity and understanding. (2011)

Riferimenti bibliografici

- Adami Elisabetta, Kress Gunther (2010), “The Social Semiotics of Convergent Mobile Devices: New Forms of Composition and the Transformation of Habitus”, in Gunther Kress, *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York, Routledge, 184-197.
- Adami Elisabetta (2015), “What’s in a Click? A Social Semiotic Framework for the Multimodal Analysis of Website Interactivity”, *Visual Communication* 14, 2, 133-153.
- Androutsopoulos Jannis (2006), “Introduction: Sociolinguistics and Computer-Mediated-Communication”, *Journal of Sociolinguistics* 10, 4, 419-438, <https://jannisandroutsopoulos.files.wordpress.com/2009/12/jslx_10-4_intro.pdf> (11/2016).
- Askehave Inger, Ellerup Nielsen Anne (2005), “Digital Genres: A Challenge to Traditional Genre Theory”, *Information Technology and People* 18, 120-141.
- Baldry Anthony, Thibault P.J. (2006 [2005]), *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit and Coursebook*, London-New York, Equinox.
- Baron N.S. (2000 [1999]), *Alphabet to Email: how written English evolved and where it’s heading*, London-New York, Routledge.
- (2008), *Always On: Language in an Online and Mobile World*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Berners-Lee Tim (1989-1990), “Information Management: A Proposal”, CERN, March 1989 - May 1990, <<https://www.w3.org/History/1989/proposal.html>> (11/2016).
- Bernstein Basil (1990), *The Structuring of Pedagogic Discourse: Class, Codes and Control*, vol. IV, London-New York, Routledge.
- Bolter J.D., Grusin Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Bridgewater Adrian (2015), “What is the Difference between a Software Product and a Platform?”, *Forbes*, March 17, <<http://www.forbes.com/sites/adrianbridgewater/2015/03/17/whats-the-difference-between-a-software-product-and-a-platform/#57fd6b243877>> (11/2016).
- Bush Vannevar (1945), “As We May Think”, *The Atlantic Monthly*, July 8, 112-124, <[http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20\(Life%20Magazine%209-10-1945\).pdf](http://worrydream.com/refs/Bush%20-%20As%20We%20May%20Think%20(Life%20Magazine%209-10-1945).pdf)> (11/2016).

- (1959), *Memex II*, Cambridge, Vannevar Press, MIT Archive, in J.M. Nyce, P. Kahn, eds (1991), *From Memex to Hypertext. Vannevar Bush and the Mind's Machine*, San Diego, Academic Press, 165-184.
- Cambria Mariavita, Arizzi Cristina, Coccetta Francesca, eds (2012), *Web Genres and Web Tools*, Como-Pavia, Ibis Edizioni.
- Coleman E.G., Golub Alex (2008), "Hacker Practice. Moral Genres and the Cultural Articulation of Liberalism", *Anthropological Theory* 8, 3, 255-277, <<https://steinhardt.nyu.edu/scmsAdmin/uploads/003/679/255.pdf>> (11/2016).
- Crystal David (2004 [2001]), *Language and the Internet*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2011), *Internet Linguistics*, London-New York, Routledge.
- Djonov E.N., van Leeuwen Theo (2012), "Normativity and Software: A Multimodal Social Semiotic Approach", in Sigrid Norris (ed.), *Multimodality in Practice: Investigating Theory-in-Practice-through-Methodology*, London-New York, Routledge, 119-137.
- (2013a), "Between the Grid and Composition: Layout in PowerPoint's Design and Use", *Semiotica* 197, 1-34.
- (2013b), "Bullet Points, New Writing and the Marketization of Public Discourse a critical multimodal perspective", in Emilia Djonov, Sumin Zhao (eds), *Critical Multimodal Studies of Popular Discourse*, London-New York, Routledge, 232-250.
- Eisenlauer Volker (2013), *A Critical Hypertext Analysis of Social Media: The True Colours of Facebook*, London-New York, Bloomsbury Academy.
- Fagerjord Anders (2009), "After Convergence: YouTube and Remix Culture", in Jeremy Hunsinger, Lisbeth Klastrup and Matthew Allen (eds), *International Handbook of Internet Research*, Dordrecht-Heidelberg-London-New York, Springer, 187-200, <<http://k4t3.org/wp-content/uploads/2010/10/after-convergence.pdf>> (11/2016).
- Frobenius Maximiliane, Eisenlauer Volker, Gerhardt Cornelia (2014), "Participation Framework Revisited: (New) Media and Their Audiences/Users", *Journal of Pragmatics* 72, 1-90.
- Fuller Matthew (2003), *Behind the Blip – Essays on the Culture of Software*, New York, Autonomedia, <http://www.multimedialab.be/doc/citations/matthew_fuller_blip.pdf> (11/2016).
- ed. (2008), *Software Studies – a Lexicon*, Cambridge MA, MIT Press.
- Ge J.P., Hayes E.R (2011), *Language and Learning in the Digital Age*, London-New York, Routledge.
- Georgakopoulou Alexandra (2003), "Computer-Mediated-Communication", in Jef Verschueren, Jan-Ola Östman, Jan Blommaert, Chris Bulcaen (eds), *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins, 1-20.
- Georgakopoulou Alexandra, Spilioti Tereza, eds (2016), *The Routledge Handbook of Language and Digital Communication*, London-New York, Routledge.
- Haas Hugo (2004), *Web Services Glossary. W3C Working Group Note*, February 11, <<https://www.w3.org/TR/2004/NOTE-ws-gloss-20040211/#webservice>> (11/2016).
- Halliday M.A.K. (1985), *Spoken and Written Language*, Oxford, Oxford UP.
- Herring S.C. (2001), "Computer-Mediated Discourse", in Deborah Tannen, Deborah Schiffrin, H.E. Hamilton (eds), *Handbook of Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell, 612-634.
- Herring S.C., Stein Dieter, Virtanen Tuija, eds (2013 [2011]), *Pragmatics of Computer-Mediated Communication*, Berlin-New York, De Gruyter Mouton.
- Iedema R.A.M. (2001), "Resemiotization", *Semiotica* 137, 1-4, 23-39.

- Jenkins Henry (2008), “‘What is Remix Culture?’: An Interview with Total Recut’s Owen Gallagher (Part One)”, June 2, <http://henryjenkins.org/2008/06/interview_with_total_remix_ow.html> (11/2016).
- Kelty C.M. (2008), *Two Bits: The Cultural Significance of Free Software*, Durham NC, Duke UP.
- (2013), “There is no free software”, *Journal of Peer Production. New Perspectives on the Implications of Peer Production for Social Change* 3, *The Critical Power of Free Software: from Intellectual Property to Epistemologies?*, <<http://peerproduction.net/issues/issue-3-free-software-epistemics/debate/there-is-no-free-software>> (11/2016).
- Knox J.S. (2009), “Punctuating the Home Page: Image as Language in an Online Newspaper”, *Discourse and Communication* 3, 2, 145-172.
- Kvåle Gunhild (2016), “Software as ideology A Multimodal Critical Discourse Analysis of Microsoft Word and SmartArt”, *Journal of Language and Politics* 15, 3, 259-273.
- Landow G.P. (2006 [1992]), *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The John Hopkins UP.
- Lemke J.L. (2002), “Travels in Hypermodality”, *Visual Communication* 1, 3, 299-325.
- Lessig Lawrence (2007), “How Creativity is Being Strangled by the Law”, TED (Technology, Entertainment, Design) Conferences, <http://www.ted.com/index.php/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity.html> (11/2016).
- Levy Steven (1984), *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, Garden City, New York, Dell Publishing Group.
- Manovich Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Martinec Radan, van Leeuwen Theo (2009), *The Language of New Media Design. Theory and Practice*, London-New York, Routledge.
- Moschini Ilaria (in c.d.s.), “A Digital ‘Meeting Place’? A Social Semiotic and Multimodal Analysis of the WhiteHouse.gov Social Hub”, in Rita Salvi, Judith Turnbull, *The Discursive Construal of Trust in the Dynamics of Knowledge Diffusion*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- (2014), “Interview with Theo van Leeuwen”, *LEA Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* 3, 203-222, <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-15193>> (11/2016).
- (2015), “Facebook.com/WhiteHouse. A Multimodal Analysis of the Social-Media Recontextualization of the Institutional Encoder”, in Marina Bondi, Silvia Cacciani, Davide Mazzi (eds), *Discourse In and Through the Media. Recontextualizing and Reconceptualizing Expert Discourse*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 170-186.
- (2016), “The Participatory Stance of the White House on Facebook: A Critical Multimodal Analysis”, *Multimodal Communication* 5, 1, 41-55.
- Nelson T.H. (1965), “Complex Information Processing: a File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate”, in Association for Computing Machinery (eds), *Proceedings of the 20th ACM National Conference*, 84-100.
- Ong W.J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, London, Methuen.
- Paolillo J.C. (2001), “Language Variation on Internet Relay Chat: a Social Network Approach”, *Journal of Sociolinguistics* 5, 2, 180-213.
- Petroni Sandra (2011), *Language in the Multimodal Web Domain*, Roma-Toronto-New York, Aracne-Legas.
- Phillips Macon (2009a), *Change has come to the WhiteHouse.gov*, January 20, <<https://www.whitehouse.gov/blog/2009/01/20/change-has-come-whitehousegov>> (11/2016).

- (2009b), *White House 2.0*, May 1, <<https://www.whitehouse.gov/blog/2009/05/01/whitehouse-20>> (11/2016).
- Puschmann Cornelius (2013), “Blogging”, in S.C. Herring, Dieter Stein, Tuija Virtanen (eds), *Pragmatics of Computer-Mediated Communication*, Berlin-New York, De Gruyter Mouton, 83-108.
- Ravasz Erzsébet, Barabási A.-L. (2003), “Hierarchical Organization in Complex Networks”, February 14, *Physical Review* 67, 026112.
- Sindoni M.G. (2013), *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach*, London-New York, Routledge.
- Soames Chris (2012), “Social hubs – What are They and Why You May Need One?”, *Smart Insights/Social Media Platforms*, February 29, <<http://www.smartinsights.com/social-media-marketing/social-media-platforms/social-hubs/>> (11/2016).
- Sosnoski J.J. (1999), “Configuring as a Mode of Rhetorical Analysis”, in Steve Jones (ed.), *Doing Internet Research: Critical Issues and Methods for Examining the Net*, Londra, Sage, <<http://dx.doi.org/10.4135/9781452231471.n6>>.
- Spilioti Tereza (2015), “Social Media Discourse”, in Karen Tracy, Cornelia Ilie, Todd Sandel (eds), *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction*, Hoboken, Wiley-Blackwell and the International Communication Association.
- Tannen Deborah, Trester A.M., eds (2013), *Discourse 2.0: Language and New Media*, Washington DC, Georgetown UP.
- Tosca S.P.(2000), “A Pragmatics of Links”, *Journal of Digital Information* 1, 6, <<https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/23/24>> (11/2016).
- Turner Fred (2006), *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Warfield Katie, Cambre Carolina, Abidin Crystal (2016), “Introduction to the Social Media + Society Special Issue on Selfies: Me-diated Inter-faces”, April 21, *Social Media + Society* 2, 2, 1-5.
- Zappavigna Michele (2016), “Social Media Photography: Construing Subjectivity in Instagram Images”, *Visual Communication* 15, 3, 271-292.

Sitografia

- (1994), ISO/IEC 7498-1, *Information technology – Open Systems Interconnection – Basic Reference Model: The Basic Model*, <http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=20269> (11/2016).
- (2011), “Editorial 1: A Billion Gadget Minds”, *Computational Culture. A Journal of Software Studies*, <<http://computationalculture.net/editorial/editorial1>> (11/2016).
- (2016), “Leading Global Social Networks, Statistic”, Most famous social network sites worldwide as of September 2016, ranked by number of active users (in millions), *Statista*, <<https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users>> (11/2016).
- (2016), *Facebook*, “Company info”, <<http://newsroom.fb.com/company-info>> (11/2016).
- (2016), *Facebook*, “Help Center”, <https://www.facebook.com/help/1642635852727373/?helpref=hc_fnav> (11/2016).
- (2016), *The White House Social Hub*, <<https://www.whitehouse.gov/engage/social-hub>> (11/2016).

OSSERVATORIO

Javier Cercas e l'arte del romanzo

Arianna Fiore

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

Abstract

This article focuses on a particular feature of postmodernism, the tendency of writers to become critics as well, and at the same time, turn their own literature into a reflection on how to create literature. In the Iberian context, Javier Cercas, a contemporary writer of international renown, has characterized his production by continuous reflection on the novel, conducted both in the works of fiction, in which the meta-literary component becomes ever more present, to reach a mixed genre with blurred boundaries, and also in his works of non-fiction. This study focuses on this particular aspect of Cercas' bibliography, attaching particular importance to *El punto ciego*, Javier Cercas's most recent essay, published in 2016.

Keywords: El punto ciego, *faction*, Javier Cercas, *metaliterature*, *post-modern literature*

Un tempo c'erano gli eroi, protagonisti di avventure talmente grandi da mettere in ombra anche il loro creatore. C'era Orlando, c'era don Chisciotte, c'era Moby Dick, c'era l'inquieta e struggente Madame Bovary, e solo dietro a loro, molto nascosti, c'erano Ariosto, Cervantes, Melville, Flaubert, e come loro molti altri, "poveri" scrittori condannati per l'eternità a vivere in secondo piano rispetto alle loro creature. A partire dalla fine del 1700, però, grazie agli illuministi, la figura dell'intellettuale si è imposta con vigore nella vita pubblica, e con il passare del tempo il ruolo dello scrittore ha assunto importanza e visibilità, tanto da arrivare oggi a mettere in ombra – sovente, ma è il peggiore dei casi – la propria trasparente arte narrativa. Il peso dei termini dell'equazione opera-autore si è invertito, ed è proprio grazie a questo cambiamento che gli intellettuali hanno assunto una figura pubblica: non è esiguo il numero degli scrittori che, dall'alto di una tribuna offerta dalla rubrica di un quotidiano, dallo schermo televisivo o da quello globale della rete, sindacano su temi più o meno culturali relativi alla società odierna, dando la propria chiave di lettura dell'attualità. A volte, ad alcuni di questi scrittori, la maggior visibilità conferisce molto più prestigio di quanto avrebbe potuto conquistare con un'opera. È lo scotto della modernità.

Nonostante quest'inedita apertura pubblica dell'intellettuale contemporaneo e la sua disposizione ad affrontare ogni tipo di sfaccettatura della vita culturale, politica e sociale, è ancora abbastanza insolito per uno scrittore decidere di svelarsi, mettersi a nudo, far vedere quali sono i suoi attrezzi del mestiere e come li usa, spiegando quindi come scrive, e perché, dove nasce la sua ispirazione, quali sono i modelli di riferimento per cosa fare e cosa invece non fare. Spiegare cioè dal di dentro che cosa è la letteratura per uno che non solo se ne nutre, come potrebbero essere i lettori, i filologi, gli accademici o i critici letterari, ma che ha anche il dono di crearla. Javier Cercas, uno dei più importanti scrittori che offre il panorama iberico contemporaneo, appartiene a questa minoranza che ha deciso di soffermarsi a riflettere sulla letteratura, nello specifico sul genere del romanzo. E se non è strano per lui, lo è invece per molti autori in lingua spagnola perché, con le poche ma eccelse eccezioni offerte dagli scrittori del *boom* latinoamericano (penso ad esempio alle lezioni di letteratura tenute da Julio Cortázar a Berkeley nel 1980 (Cortázar 2014), agli interventi di Augusto Monterroso raccolti nel 2005 in *Literatura y vida*, e soprattutto alle più contemporanee riflessioni del Nobel Mario Vargas Llosa (1975, 1990, 1997, 2004, 2008, 2011, 2012; Vargas Llosa, Magris 2013), che ritorna assiduamente sul genere romanzesco e, nel contesto iberico contemporaneo, a Javier Marías, che è intervenuto e continua a intervenire con costanza sulla stampa (1991, 1993, 1995, 2000, 2005, 2008, 2010)¹, a Luis Goytisolo (2002 e 2013), e infine a Eloy Fernández Porta (2010), oggi non è comune la propensione a stare al di là e al di qua della barricata del processo artistico, dimostrando – con la pratica – che in una sola persona possono convivere felicemente la figura dello scrittore e quella del critico – arte e riflessione pertanto – e che i due ruoli non per forza devono andare in escludersi a vicenda o entrare in conflitto di interessi.

L'interesse di Cercas è ad ampio spettro: la sua indagine riguarda la nascita del romanzo e l'ispirazione che lo genera, i propositi che muovono gli autori, i gusti che influenzano chi scrive, la riflessione sul processo stesso di creazione, l'evoluzione che ha avuto nel corso del tempo e nelle sue più

¹ Gli articoli tratti da *El Semanal* sono stati raccolti in diverse antologie: *Mano de sombra* (1997, articoli del triennio 1995-1997; Mano d'ombra), *Seré amado cuando falte* (1999, articoli del triennio 1997-1999; Sarò amato quando mancherà), *A veces un caballero* (2001, articoli del triennio 1999-2001; A volte un cavaliere), *Harán de mí un criminal* (2003, articoli del biennio 2001-2002; Faranno di me un criminale). Sono state antologizzate anche le sue collaborazioni giornalistiche con *El País Semanal*: *El oficio de oír llover* (2005, articoli del triennio 2003-2005; Il mestiere di sentir piovere); *Demasiada nieve alrededor* (2007, articoli del triennio 2005-2007; Troppa neve attorno); *Lo que no vengo a decir* (2009, articoli del triennio 2007-2009; Quello che non vengo a dire); *Ni se les ocurra disparar* (2011, articoli del triennio 2009-2011; Che non vi venga in mente di sparare). Javier Marías continua a partecipare su *El País* con la rubrica "La Zona Fantasma".

diverse latitudini e il ruolo che deve avere nella società. Anzi, a ben guardare, la sua variegata bibliografia sembra essere quasi una continua e costante riflessione sull'arte di scrivere romanzi, nelle più diverse declinazioni del genere e della scrittura. Questo lo vediamo ad esempio nei suoi interventi sulla stampa, i principali dei quali sono stati raccolti in volumi antologici (mi riferisco a *Una buena temporada* (Una buona epoca) del 1998, *Relatos reales* (Racconti reali) del 2000, e *La verdad de Agamenón* del 2006 (*La verità di Agamennone*, 2012), in cui a temi sociali, contestuali e politici, a divertenti cronache di costume o ad appunti nati da spunti offerti dalla quotidianità, Cercas accosta, alterna o frammezza pensieri, osservazioni sagaci, tematiche variegatamente letterarie, come possono esserlo chiacchierate con altri scrittori, letture, approfondimenti su autori e libri, film, mostre, critiche letterarie, lettere, ricevute o mandate. La letteratura diventa così, concretamente, parte integrante della vita e della società, anzi, arriva a essere, per Cercas, la principale chiave di lettura del mondo.

Nel 2003 però, due anni dopo il successo internazionale – inaspettato e anche per questo folgorante – che *Soldados de Salamina* (2001; *Soldati di Salamina*, 2002) ha riscosso in ambito internazionale, Cercas ha dato vita a una riflessione più contingente e approfondita sul suo modo di intendere la narrativa, occasionata dalla realizzazione di un film sul suo romanzo. Il testo, di più ampio respiro rispetto agli interventi sulla stampa, accoglie una chiacchierata lunga quanto un libro tra lo scrittore del romanzo (Javier Cercas) e il regista del film (David Trueba). Siamo a tutti gli effetti a cavallo tra cinema e letteratura, incontro equanime in cui immagini e narrazione giocano un ruolo paritario. *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura* (2003; *Dialoghi di Salamina: una passeggiata tra il cinema e la letteratura*) dà vita quindi a un genere ibrido, un saggio leggero come una passeggiata (si tratta di un *paseo*, avverte infatti con ironia il titolo), in cui narrativa e cinema dialogano tra loro, e offrono come risultato un genere che è a metà tra dialogo, riflessione, confidenza, reportage fotografico, saggio, in pieno rispetto dei canoni del postmodernismo quindi, in cui lo stesso Cercas si inserisce.

Dieci anni dopo i *Diálogos de Salamina* è la volta di *L'avventura di scrivere romanzi* (2013), testo nato nel 2013 e pubblicato solo in Italia con la collaborazione di Bruno Arpaia, che ben conosce Javier Cercas, essendone il traduttore in italiano. La formula è felice, anche perché il traduttore e romanziere napoletano non è nuovo a testi di questo tipo: nel 2002 era uscito *Raccontare, resistere*, in cui Luis Sepúlveda confessa il suo rapporto con la letteratura, e aveva poi curato la chiacchierata avvenuta a Lima nel dicembre 2009 presso la Biblioteca Nazionale del Perù tra Mario Vargas Llosa e Claudio Magris (2012).

Anche nella conversazione con Cercas la riflessione sul romanzo si dipana in maniera dialogica, come possono fare due amici che, con la leggerezza di una conversazione, affrontano temi profondi quali il significato del romanzo oggi, il posto che in esso occupa la storia, la morale, l'etica, il senso

della vita, o cosa spinge lo scrittore spagnolo a scrivere romanzi sull'avventura di scrivere romanzi, prendendo a prestito le felici parole di Arpaia. La meta-narratività, infatti, nel corso del tempo si è appropriata di un ruolo sempre maggiore all'interno dell'universo romanzesco di Cercas, con proporzioni che stanno ulteriormente aumentando, in frequenza e dimensioni; se ai suoi esordi letterari ciò avveniva "sotto mentite spoglie" (in *El móvil* del 1987 [*Il movente*, 2004]) il protagonista Álvaro, un romanziere in erba, costruisce la sua trama sulla volontà di seguire un modello letterario; in *Soldados de Salamina* un giornalista e scrittore appassionato di storia che con Cercas condivide il nome, conduce un'indagine storico-giornalistica, e in *La velocidad de la luz* [2005; *La velocità della luce*, 2006] il narratore, uno scrittore sull'orlo della crisi, ha molte cose in comune con lo stesso autore), ora, negli ultimi romanzi, è lo stesso Javier Cercas a intervenire come personaggio reale muovendosi in una finzione in cui la *fiction* lascia progressivamente sempre più spazio alla *non-fiction*, sulla scia della *faction* o del *new journalism* inaugurati negli Stati Uniti con *In Cold Blood* di Truman Capote (1966; *A sangue freddo*, 1966) e *The Executioners Song* di Norman Mailer (1979; *Il canto del boia*, 1981). Mi riferisco a romanzi come *Anatomía de un instante* (2009; *Anatomia di un istante*, 2014) o al recentissimo *El impostor* (2014; *L'impostore*, 2015), dove si assiste a un Cercas che coinvolge il lettore nel suo processo creativo creando al contempo un romanzo che è anche riflessione sulla creazione, allargando quindi lo sguardo al di fuori di sé, fino a riguardare la relazione stessa tra lo scrittore e l'opera, nello spazio e nel tempo. La magia si compie: il reale prende il posto del fantastico e la realtà si erge protagonista in luoghi occupati canonicamente dalla fantasia. Altro protagonista, e quindi non solo regista occulto e padre del romanzo che sta assumendo forma e realtà sotto i nostri occhi, è l'autore, sempre più presente, sempre meno personaggio e sempre più persona, e sempre più simile e sovrapponibile al reale Javier Cercas. L'ultimo protagonista è il lettore, autore a sua volta, che leggendo l'opera la ricrea e la fa sua.

Non potremmo definire il XX secolo un secolo ottimista: a tante dichiarazioni di morte presunta, avvenuta o imminente del romanzo (tra le più recenti, in ambito internazionale, è doveroso ricordare *How to be alone* [2002; *Come stare soli*, 2003] di Jonathan Franzen, mentre in quello iberico si potrebbero citare Luis Goytisolo, "Contar buenas historias" [2004], Eduardo Mendoza e Félix de Azúa), ha fatto eco la "morte dell'autore" (annunciata in modo definitivo nel 1968 da Roland Barthes); a queste due morti segue ovviamente a ruota quella dei lettori (ne ha parlato José María Guelbenzu, che però al contempo rifiuta la morte del genere), quella dell'editoria, della critica letteraria e dei critici (il critico letterario Claudio Guillén ha messo in discussione il ruolo del critico letterario di oggi), naturale indotto del mondo del romanzo. Ma è proprio così? Stiamo veramente assistendo al tramonto di un'epoca e di un genere?

A questa domanda, e a molte altre, cerca di rispondere Javier Cercas nella sua ultima opera, *El punto ciego* (2016; *Il punto cieco*, 2016), riflessione

sulla letteratura e suo più recente tentativo di mostrarci gli attrezzi del mestiere del romanziere. Il testo nasce come rielaborazione delle cinque conferenze tenute da Cercas a Oxford in occasione del conferimento della cattedra Weidenfeld Visiting Professor in Comparative Literature nella primavera del 2015. Le lezioni nascono, secondo quanto da lui stesso affermato, proprio dalla sua esperienza di scrittore. Non sono quindi le opinioni di un critico, o di un lettore, o forse lo sono, almeno in parte, ma principalmente si tratta delle considerazioni di uno scrittore che è anche lettore, e di uno scrittore che è anche critico. Il dibattito che egli instaura è pertanto non solo con la sua letteratura (scritta e da scrivere) ma anche con la letteratura in generale, che conosce da lettore e che giudica da critico.

Come suggerisce il titolo del saggio, i cinque incontri hanno come comune denominatore la “teoria del punto cieco” – nome dato anche a una delle lezioni – ideata per l'appunto da Javier Cercas e già annunciata come proposito da approfondire nel 2013 (Cercas, Arpaia, 70): i romanzi classificabili in questa categoria girano attorno a un punto oscuro che non illuminano nel corso delle pagine, a un silenzio che non chiariscono, inseguono una domanda a cui non è possibile dare una risposta. È l'enigma irrisolto, che riassume il significato profondo dei romanzi del punto cieco. La soluzione – introvabile – sta nella domanda stessa, che rappresenta il libro, il romanzo moderno. Anzi, il romanzo sarebbe proprio la ricerca della risposta, o, se vogliamo vedere la questione da un'altra prospettiva, il romanzo sarebbe la domanda. Il lettore, con il proprio cammino, arriva a decifrare il punto cieco (che non vuol dire trovare la risposta quanto piuttosto cercare la sua risposta, o le sue risposte) e avremo quindi tanti romanzi – e tante domande – quanti sono i lettori. Questa è infatti la definizione che Cercas dà del romanzo: il genere delle domande. Facciamo qualche esempio: don Chisciotte è pazzo? O no? E chi è Moby Dick? Cosa rappresenta, il bene o il male? Josef K. è innocente? Perché è stato arrestato? Arriverà prima o poi Godot? Tutti siamo pazzi e sani, buoni e cattivi, innocenti e colpevoli, e il romanzo del punto cieco è questo, il paradosso, la contraddizione senza risposta, perché la realtà stessa è contraddittoria e il romanzo non è altro che questo, il riflesso di uno specchio affacciato sul reale. La ricerca della risposta rappresenta il libro stesso ed è il luogo in cui trova la sua controparte il lettore, coinvolto nel processo creativo come lo scrittore.

Alle voci sempre più ricorrenti sulla presunta morte del romanzo, Cercas oppone quindi un rifiuto: il romanzo non starebbe morendo, anzi, tutto il contrario, godrebbe di ottima salute². E questo perché oggi il romanzo sta ritornando indietro, guarda alle sue origini, riprendendo come modello il suo progenitore più illustre, il don Chisciotte de la Mancha, e lo fa in modo più

²Condividono questa opinione Mario Vargas Llosa, Antonio Muñoz Molina e Andrés Trapiello.

o meno consapevole. Come il capolavoro del Cervantes, infatti, il romanzo post-moderno (o post-post moderno, come Cercas ama definire sé stesso e la sua produzione, per sottolineare l'avvenuto superamento di parte degli stilemi del post-modernismo) torna a essere un genere capace di accogliere in sé altri generi, di agglomerarli; allarga i propri confini e conquista nuovi territori, divenendo a sua volta un macro-genere contenitore, in cui prevale il *mestizaje*, l'intreccio di realtà e finzione, verità e menzogna, di biografia, autobiografia, reportage giornalistico, saggio storico, dramma, tragedia, commedia, poesia e filosofia, riflessione meta-letteraria, esattamente come era avvenuto nelle avventure del cavaliere della Mancha, ed esattamente come avviene nella vita. Terzo elemento indispensabile è l'ironia (contro il fanatismo, contro la chiusura), che deve permeare vita e romanzo. E quindi il romanzo torna a essere a immagine e somiglianza della realtà, ma non più alla maniera ottocentesca, quando l'autore doveva essere un semplice fotografo, tenuto a descrivere ciò che vedeva senza alcuna concessione soggettivistica. I romanzi realisti spesso non ruotano attorno al punto cieco e se per caso c'è, non è intenzionale: non si pongono la polisemia come obiettivo, ma tentano di rappresentare il reale nella sua completezza, senza lasciare crepe oscure di ambiguità. Il romanzo moderno raccoglie invece l'eredità del Cervantes, nasce nella sua scia, saltando la tradizione realista. Oggi, di quella realtà prima solo fotografata, il romanzo ne entra prepotentemente a far parte. Con Cervantes abbiamo visto che nasce il romanzo moderno, che si caratterizza fin da subito come il genere dei generi, ibrido, plebeo, popolare, per troppo tempo non reputato all'altezza di altri generi ritenuti più nobili e puri e per questo, dopo l'esordio del 1605-1615, poco coltivato in Spagna. Più pronti a recepire l'importanza del romanzo sono state infatti l'Inghilterra e la Francia, come si può dedurre dalla loro illustre tradizione romanzesca. Fin dalla sua nascita, il romanzo è stato quindi un genere insoddisfatto, che ha ambito a diventare di più, a conquistare più spazio, e giorno dopo giorno, per farsi apprezzare, ha fagocitato nuovi campi d'azione. Il romanzo sente la necessità di acquisire la stessa nobiltà di altri generi (la poesia e il teatro, ad esempio) e si arroga il diritto di ospitare filosofia, politica, storia, giornalismo. Come sottolinea Milan Kundera (1986), nell'Ottocento, con il realismo, il romanzo (che per lo scrittore ceco altro non è che l'eco della risata di Dio) si impoverisce, ricerca la purezza rinunciando alla mescolanza di generi e all'ibridizzazione proposta dal Cervantes. La narrativa postmoderna si caratterizzerebbe invece proprio in questo senso: vuole mantenere la massima e suprema libertà della finzione con il rispetto del rigore della costruzione, recuperando l'ibridizzazione dei generi proposta dal modello cervantino, e seguendo la sintesi inaugurata da Jorge Luis Borges con quello che l'argentino definì uno pseudosaggio, il racconto "El acercamiento a Almotásim" ("L'accostamento ad Almotasim") inserito in *Historia de la eternidad* (1936; *Storia dell'eternità*, 1962), raccolta di saggi in cui il confine tra reale e finzione è semplicemente

indecifrabile. Aspetto interessante, che Cercas mette in luce, è il valore che la postmodernità assegna al testo, o meglio, alla realtà del testo, quella che lui definisce la “realtà attraverso la rappresentazione della realtà” (2016, 38), già messa in scena – splendidamente – nella seconda parte del don Chisciotte, secondo Cercas assolutamente postmoderna. L'autore spagnolo prosegue nel ragionamento: quale è il rapporto tra romanzo e finzione? Tutti i romanzi devono essere delle finzioni? La letteratura è in fondo un inganno consensuale, un patto che permette allo scrittore di raccontare una finzione come se fosse reale e al lettore di accettarla senza sentirsi ingannato. Ma ci sono casi in cui la realtà diventa più foriera di finzione rispetto alla finzione stessa e quindi si conquista tutto il diritto di occupare le pagine di un romanzo; per questa ragione richiede di essere raccontata con gli strumenti del romanzo, e come tale deve essere letta. La riflessione sulla natura del romanzo – questa riflessione, con la realtà protagonista di un genere di finzione – parte da un presupposto: narrare una realtà già ricca di finzione con una finzione è, secondo Cercas, esercizio ridondante, e lo dimostrano i suoi ultimi romanzi, la vera storia del colpo di stato del 23 febbraio in *Anatomia di un istante*, a cui è rivolta la lezione intitolata “La terza verità”, e la vera storia di Enric Marco, in *L'impostore. Il non fiction novel*, seguito tra gli altri da scrittori di certa rilevanza come Coetzee e Enzensberger, in Spagna ha attratto nomi importanti come Antonio Muñoz Molina e Javier Marías che, a proposito del suo romanzo autobiografico *Negra espalda del tiempo* (1998; *Nera schiena del tempo*, 2000), ha affermato che è stato scritto in prima persona e che tutto ciò che racconta corrisponde alla realtà, ma che non per questo si tratta di un libro autobiografico o di ricordi reali quanto piuttosto di un'opera di finzione, che lui definisce una “falsa novela”³. Questo perché mai come oggi è prevalsa la volontà del romanziere di spingere il romanzo al di là dei confini stabiliti, violando il *non plus ultra* comunemente stabilito nel mondo delle lettere: il romanzo deve cambiare per diventare ciò che non è mai stato, e allo stesso tempo deve farci cambiare per permetterci di diventare quello che anche noi lettori – o scrittori, o entrambe le cose – non siamo mai stati. Oltrepassiamo le colonne d'Ercole con un libro in mano.

La lezione intitolata “La domanda di Vargas Llosa” si rivolge al mondo latinoamericano. La penisola iberica ha una tradizione povera di romanzi, nonostante il Don Chisciotte abbia dato i natali al romanzo moderno; i principali romanzi del XIX, nonostante il grande prestigio, non reggo-

³ L'espressione rimanda a un'intervista – concessa a Miguel Ángel Villena e apparsa su *El País* il 5 maggio 1998 – in cui Javier Marías definisce il romanzo come un “genere ibrido e flessibile e un termine talmente ampio che permette di accogliere opere come *Nera schiena del tempo*” (“Género híbrido y flexible y un término tan amplio que permite acoger obras como *Negra espalda del tiempo*”, Villena 1998).

no il confronto con i colleghi francesi, inglesi e russi, che avevano saputo mettere a frutto la lezione del romanzo offerta da Cervantes: *La Regenta* (1884-1885; *La presidentessa*, 1989) conquista i lettori ma impallidisce di fronte a *Madame Bovary*, Galdós appassiona i suoi lettori, ma diventa trasparente se accostato a Dostoevskij o a Dickens. La vera innovazione nel mondo del romanzo in lingua spagnola arriva con il gruppo di scrittori del boom dell'America Latina della seconda metà del Novecento, che s'impone come modello della modernità e della postmodernità; all'interno di questo gruppo, Vargas Llosa si staglia come una delle figure principali e sicuramente come autore assoluto. Egli infatti non scorda mai, in nessuna sua opera (sia che si tratti di romanzo, che di teatro o saggistica) e fin dall'inizio della sua carriera di scrittore (iniziò a scrivere giovanissimo), che una buona trama non basta: deve essere accompagnata dalla assoluta perfezione formale e stilistica. In sostanza, e Cercas concorda con lui, l'importante è come si racconta, non cosa.

Lo scrittore spagnolo sceglie di analizzare in una delle sue lezioni *La ciudad y los perros* (1963; *La città e i cani*, 1967) di Vargas Llosa partendo da questo presupposto: il romanzo è sempre autobiografico, perché in esso si riflettono il passato e il presente dell'autore, ma anche i suoi desideri, le sue aspirazioni, le infinite vite che si potrebbero vivere, o non vivere, il futuro, quindi. Il romanzo diventa il luogo in cui, attraverso una forma stilistica e verbale, si delimita una finzione per esorcizzare le infinite possibilità dell'essere, e del reale. Ma è Vargas Llosa uno scrittore del punto cieco? Seguendo quanto afferma il diretto interessato saremmo spinti a negarlo: il Nobel peruviano si definisce un aspirante al *realismo decimonono* che con la scrittura cerca di dare risposte chiuse piuttosto che lasciare interrogativi aperti. Niente punto cieco, insomma. La finzione è per Vargas Llosa il miglior modo per parlare della realtà, per questo è – o meglio, per questo si definisce – realista. Ma questo, abbiamo visto, corrisponde esattamente a quanto avvenuto anche con gli ultimi romanzi di Cercas, e soprattutto avviene in quella che si rivela essere una delle tendenze del romanzo postmoderno: dare alla realtà la cornice della finzione. Nel corso della sua lezione, però, Cercas confuta l'amico Vargas Llosa: in suo parere, l'essenza di *La città e i cani*, quello che in sostanza lo rende un capolavoro, è proprio l'aver lasciato irrisolta la chiave interpretativa finale delle avventure dei giovani studenti del Leoncio Prado. Arrivati alla fine del romanzo non sappiamo infatti chi ha ucciso lo Schiavo; l'autore però, in questo caso come in molti altri, si pone domande morali, non poliziesche. I suoi eroi, ideologici, puri, sempre pieni di contraddizioni, non offrono mai risposte univoche, chiare, definitive, rassicuranti, esattamente come la vera vita, e come gli umani in carne e ossa. Sarebbe quindi, per queste ragioni, un romanzo del punto cieco, conclude Cercas.

La conferenza "L'uomo che dice no" affronta un tema fondamentale per l'universo letterario: esiste ancora lo scrittore *engagée*, a quasi quarant'anni dalla morte di Sartre (1980) e quasi cinquanta dalla nascita ufficiale del

postmodernismo con la pubblicazione del saggio-manifesto *The Literature of Exhaustion* (1967) di John Barth, aggiornato nel 1980 da *The Literature of Replenishment?* Cercas parte da un ricordo personale e di formazione: quando era giovane Sartre lo infastidiva esattamente quanto il suo *diktat* della subordinazione della letteratura alla politica; rappresentava tutto quello che non avrebbe mai voluto diventare. I suoi modelli letterari erano altri: il boom latino-americano, Borges, Calvino, il modernismo spagnolo, Kafka. La sua vocazione della scrittura nasce dalla loro lettura, giacché era convinto che una buona storia fosse molto più rivoluzionaria di qualsiasi tipo di manifesto. Cercas riscontra nel post-modernismo – se vogliamo, nella sua più stretta contemporaneità – i canoni che più gli sono consoni, lontani dal realismo, dalla solennità, dal sentimentalismo, il cui posto viene occupato dalla meta-narratività, dall'ironia, dall'irriverenza. L'arte torna a essere un gioco, ma è non più *l'art pour l'art* di Théophile Gautier, perché uno dei nuovi canoni è la preservazione della serietà conservando al contempo una debita distanza da politica e ideologia, come Borges e Kafka ben dimostrarono nelle loro opere. O almeno questo è quello di cui era convinto Cercas da giovane, e così si ostinò a credere per lungo tempo, almeno fino alla pubblicazione dei primi due romanzi, *Il movente* e *El inquilino* (1989; *L'inquilino*, 2011). Nel 2001 però cambia tutto. *Soldados de Salamina*, all'indomani della sua pubblicazione, viene celebrato da Vargas Llosa esattamente come la dimostrazione che la letteratura impegnata non era morta. Cercas si ritrova quindi a essere laureato scrittore impegnato da un futuro Nobel proprio con il romanzo che gli dà fama e celebrità. La domanda iniziale – esiste ancora l'intellettuale impegnato – avrebbe dunque trovato risposta affermativa. Non solo esiste ancora, ma lo è proprio un autore che basa la sua formazione e la sua traiettoria letteraria sull'anti-impegno.

Non pago, Cercas continua però a interrogarsi: può essere impegnato uno scrittore del XXI secolo? Esiste ancora la figura dell'intellettuale? Ha un ruolo oggi la letteratura impegnata? Secondo Vargas Llosa, grande amico di Javier Cercas, è letteratura impegnata quella che affronta grandi questioni morali e politiche, cosa che avviene ad esempio nelle opere di J.M. Coetzee e Kenzaburo Oe. Cercas è quindi costretto a riformulare la sua originaria concezione di *engagée*, riprende in mano *Qu'est-ce que la littérature* (1948; *Che cos'è la letteratura*, 1963) di Sartre. Inizia quindi a riflettere, a riconsiderare il concetto di letteratura come azione capace di cambiare il mondo e gli uomini, mantenendo sempre come principio basilare il valore estetico dell'arte e la sua capacità di farci cogliere l'eccezionalità della realtà. Letteratura seria perché deve essere capace di scuotere coscienze, infrangere l'abitudine, far vedere la realtà con occhi nuovi, perché aspira a cambiare il mondo cambiando il punto di vista del lettore. Quanto è in contraddizione con tutto questo il postmodernismo? È vero ciò che afferma Foster Wallace, ossia che il romanzo contemporaneo è pervaso da cinismo, sarcasmo, mancanza di se-

rietà e di ambizione? Il romanzo è il genere delle domande, ci ricorda ancora Cercas, non delle risposte, e la verità che soggiace alla base è contraddittoria, ambigua e ironica, ma si tratta però di un'ironia cervantina, che è allo stesso tempo la massima forma di serietà. Abbiamo quindi un'arte che prevede il massimo impegno, sia da parte del lettore che dell'autore. E quindi, arrivando all'ultima questione posta, l'intellettuale esiste ancora? Secondo Cercas sì, e ne esistono fin troppi. Oggi, anche a causa del moltiplicarsi dei canali di informazione, scrittori, giornalisti, cineasti, e ogni altra figura professionale variegatamente legata al mondo della cultura, sono interpellati per pronunciarsi sulle questioni pubbliche, ossia, sulla cosa pubblica; sono invitati a fare gli intellettuali, cosa che d'altronde fa lo stesso Cercas, che da anni interviene con rubriche sulla stampa, incapace di resistere alla tentazione del dibattito mediatico. Questo comporta che molti scrittori siano più conosciuti per le loro scelte – sportive, politiche, religiose – che per la loro opera, che rimane oscurata dal nuovo ruolo pubblico del romanziere. Cercas ritorna qui alla sua teoria del punto cieco, che porterebbe a questo punto a una scissione dell'intellettuale: questi, se nella sua veste di personaggio pubblico deve dare risposte (di parte, ideologiche, ma pur sempre risposte), come romanziere deve invece sollevare dubbi, lasciare domande aperte, perché la letteratura diventa la risposta morale a una domanda a cui né la storia né il giornalismo possono rispondere con il vero. Cercas confuta quindi le proprie convinzioni giovanili: Kafka non era lontano dalla politica, come non lo fu Borges, seppero dire no, senza voler dare lezioni a nessuno, ma soltanto per coerenza estrema rispetto a loro stessi e alle loro convinzioni. Questa è per Cercas la dignità dell'intellettuale.

Chiude la raccolta "Un'arma di distruzione di massa", saggio che sembra essere più recente rispetto agli altri non solo perché raccoglie e dà forma a idee maturate da anni ma anche perché prende in analisi *L'impostore*, l'ultimo romanzo di Javier Cercas. Questo, nonostante la pluralità di generi che accoglie, è stato accolto unanimemente dal pubblico dei lettori come un romanzo (contrariamente a quanto era avvenuto nel 2009, con *Anatomia de un instante*, che aveva sollevato un dibattito a proposito della sua definizione), cosa che rivela che il genere del romanzo sta crescendo, ha conquistato nuovi spazi, ma allo stesso tempo cresce anche il lettore, capace di addentrarsi in questi nuovi spazi, e di accettarli.

È possibile prevedere una possibile obiezione alla teoria del punto cieco: i libri scelti come esempi nel corso del saggio offrono la possibilità di essere letti in questa chiave, ma ciò non implica però che tutti i libri abbiano un punto cieco attorno al quale ruotare. Cercas lo sa, ma sa anche che ogni scrittore deve crearsi una propria tradizione, costruirsi una genealogia e, se possibile, inserirvisi dentro. La tradizione in cui s'inserisce Cercas è quella del Chisciotte, romanzo pervaso da ambiguità, ironia, equivoci, con molte verità in contrasto tra loro ma al contempo tutte valide. Il don Chisciotte è figlio

della Spagna del XVII secolo, che fino a gran parte del XVIII secolo fu un paese monolitico, dogmatico, fedele a una sola verità, quella proposta dalla Monarchia Assoluta e dal Cattolicesimo. Per questo non poteva accogliere la lezione del Chisciotte, che si rivelò essere un'arma contro il pensiero dogmatico, univoco, assolutista, totalitario. Il don Chisciotte è quindi il padre di un genere rivoluzionario, il romanzo, e per Javier Cercas, anche il padre del romanzo del punto cieco. L'arte del romanzo nasce con lui.

Riferimenti bibliografici

- Alas Leopoldo "Clarín" (1884-1885), *La Regenta*, Barcelona, Casa Editorial Maucci. Trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, introduzione di Dario Puccini (1989), *La presidentessa*, Torino, Einaudi.
- Arpaia Bruno, Cercas Javier (2013), *L'avventura di scrivere romanzi*, Parma, Guanda.
- Barth John (1984a [1967]), "The Literature of Exhaustion", in Id., *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins University, 62-76.
- (1984b [1980]), "The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction", in Id. 1984, 193-206.
- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), "La morte dell'autore", in Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 51-56.
- Benedetti Carla (1999), *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli.
- Borges J.L. (1936), *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Vial y Zona, Imp. Francisco A. Colombo. Trad. it. di Livio Bacchi Wilcock (1962), *Storia dell'eternità*, Milano, Il Saggiatore.
- Calvino Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- Capote Truman (1966), *In Cold Blood*, Harmondsworth, Penguin Books. Trad. it. di Mariapaola Ricci Dèttore (1966), *A sangue freddo*, Milano, Garzanti.
- Cercas Javier (1989), *El inquilino*, Barcellona, Sirmio. Trad. it. di Pino Cacucci (2011), *L'inquilino*, Parma, Guanda.
- (1987), *El móvil*, Barcelona, Sirmio. Trad. it. di Pino Cacucci (2004), *Il movente*, Parma, Guanda.
- (1993), *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1998), *Una buena temporada*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2000), *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado.
- (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2002), *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda.
- (2003), *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona, Tusquets.
- (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2006), *La velocità della luce*, Parma, Guanda.
- (2006), *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2012), *La verità di Agamennone*, Parma, Guanda.
- (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori. Trad. it. di Pino Cacucci (2010), *Anatomia di un istante*, Parma, Guanda.

- (2014), *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House. Trad. it. di Bruno Arpaia (2015), *L'impostore*, Parma, Guanda.
- (2016), *El punto ciego, Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelona, Literatura Random House. Trad. it. di Bruno Arpaia (2016), *Il punto ciego*, Parma, Guanda.
- Cortázar Julio (2014), *Clases de literatura; Berkeley 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed), Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Irene Buonafalce (2014), *Lezioni di letteratura; Berkeley 1980*, Torino, Einaudi.
- Eco Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- (2014 [1983]), “Postille a *Il nome della rosa*”, in Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 577-615.
- Fernández Porta Eloy (2010), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- Flaubert Gustave (1972 [1857]), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard. Trad. it. di M.L. Spaziani (1997), *Madame Bovary*, Milano, Mondadori.
- Franzen Jonathan (2002), *How to be alone*, New York, Farrar, Strauss and Giroux. Trad. it. di Silvia Pareschi (2003), *Come stare soli*, Torino, Einaudi.
- Goytisolo Luis (2002), *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus.
- (2004), “Contar buenas historias”, *El País*, <http://elpais.com/diario/2004/03/06/opinion/1078527610_850215.html> (11/2016).
- (2013), *Naturaleza de la novela*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Kundera Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Ena Marchi (1988), *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi.
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario (2013), *Mondo, romanzo*, Torino, Einaudi.
- (2014), *La literatura es mi venganza*, Barcelona, Anagrama. Trad. it. di Bruno Arpaia (2012), *La letteratura è la mia vendetta*, Milano, Mondadori.
- Mailer Norman (1979), *The Executioners Song*, Boston, Little Brown. Trad. it. di Ettore Capriolo (1981), *Il canto del boia*, Milano, Mondadori.
- Mariás Javier (1991), *Pasiones pasadas*, Barcelona, Anagrama, D.L.
- (2000, nuova ed. ampliata [1993]), *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela-Alfaguara.
- (2000 [1995]), *Vida del fantasma*, Madrid, Aguilar-Alfaguara.
- (1997), *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara.
- (1998), *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Glauco Felici (2000), *Nera schiena del tempo*, Torino, Einaudi.
- (1999), *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara.
- (2000), *Salvajes y sentimentales: letras de fútbol*, Madrid, Aguilar. Trad. it. di Glauco Felici (2002), *Selvaggi e sentimentali: parole di calcio*, Torino, Einaudi.
- (2001), *A veces un caballero*, Madrid, Alfaguara.
- (2003), *Harán de mí un criminal*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Marina Cianferoni, Andrea Livini (2007), *Faranno di me un criminale*, Firenze, Passigli.
- (2005a), *Donde todo ha sucedido: al salir del cine*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. Trad. it. di Marina Cianferoni (2008), *Dove tutto è accaduto: all'uscita dal cinema*, prefazione di Fabrizio Dall'Aglio, Firenze, Passigli.
- (2005b), *El oficio de oír llover*, Madrid, Alfaguara.
- (2007), *Demasiada nieve alrededor*, Madrid, Alfaguara.
- (2008), *A quella mitad de mi tiempo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- (2009), *Lo que no vengo a decir*, Madrid, Alfaguara.

- (2010), *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*, Barcelona, Los Libros del Lince.
- (2011), *Ni se les ocurra disparar*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso Augusto (2005), *Literatura y vida*, Madrid, Suma de Letras.
- Sartre J.-P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Domenico Tarizzo (1963), *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Club degli editori.
- Septúlveda Luis (2002), *Raccontare, resistere: conversazioni con Bruno Arpaia*, Parma, Guanda.
- Vargas Llosa Mario (1963 [1962]) *La ciudad y los perros*, Perù, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1967), *La città e i cani*, Milano, Feltrinelli.
- (1975), *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid, Taurus. Trad. it. di Angelo Morino (1986), *L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*, Milano, Rizzoli.
- (2002 [1990]), *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, Barcelona, Seix Barral; Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Angelo Morino (2010), "La verità delle menzogne: saggi sulla letteratura", Milano, Rizzoli.
- (1997), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel, Planeta. Trad. it. di Glauco Felici (1998), *Lettere a un aspirante romanziere*, Torino, Einaudi.
- (2004), *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los miserables*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Antonella Ciabatti (2011), *La tentazione dell'impossibile: Victor Hugo e I miserabili*, Milano, Libri Scheiwiller.
- (2008), *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara.
- (2011), *Elogio de la lectura y de la ficción*, Discurso ante la Academia Sueca, Estocolmo 2010, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Paolo Collo (2011), *Elogio della lettura e della finzione*, Discorso tenuto a Stoccolma il 7 dicembre 2010 in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura, Torino, Einaudi.
- (2012), *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Federica Niola (2013), *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi.
- Villena M.A. (1998), "Javier Marías publica Negra espalda del tiempo, una obra de recuerdos personales", *El País*, 5 May, <http://elpais.com/diario/1998/05/05/cultura/894319203_850215.html> (11/2016).

Ecocritica: diacronie di una contaminazione

Diego Salvadori

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

Abstract

This article aims to provide a historical summary of the eco-critical situation from its origins to recent acquisitions, focusing on both the comparative and aesthetics of reception aspects of this new approach to literary analysis and criticism.

Keywords: *comparative literature, ecocriticism, Italian literature, material ecocriticism, theory of literature*

1. Punto zero: l'ecologia

Nel 1866, a nemmeno dieci anni da *On the Origins of Species* di Charles Darwin, il naturalista tedesco Ernst Haeckel introdusse, per la prima volta, il termine *Ökologie*:

Unter Oecologie verstehen wir die gesammte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Aussenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle, Existenz-Bedingungen“ rechnen können. Diese sind theils organischer, theils anorganischer Natur; sowohl diese als jene sind, wie wir vorher gezeigt haben, von der grössten Bedeutung für die Form der Organismen, weil sie dieselbe zwingen, sich ihnen anzupassen. Zu den anorganischen Existenz -Bedingungen, welchen sich jeder Organismus anpassen muss, gehören zunächst die physikalischen und chemischen Eigenschaften seines Wohnortes, das Klima (Licht, Wärme, Feuchtigkeits - und Electricitäts - Verhältnisse der Atmosphäre),

Con il nome di ecologia, intendiamo la scienza che studia le relazioni fra l'organismo e l'ambiente fra cui rientrano, in senso più ampio, tutte le “condizioni di esistenza”. In natura, queste sono sia organiche che inorganiche; entrambe, come abbiamo dimostrato, sono di massima importanza per la forma degli organismi, poiché li costringono all'adattamento. Tra le condizioni inorganiche d'esistenza cui ogni organismo deve adattarsi [ci sono], innanzitutto, tutte le proprietà chimiche e fisiche del suo habitat, il clima (luce, calore, condizioni atmosferiche di umidità ed elettricità)

die anorganischen Nahrungsmittel, Beschaffenheit des Wassers und des Bodens etc. Als organische Existenz -Bedingungen betrachten wir die sämtlichen Verhältnisse des Organismus zu allen übrigen Organismen, mit denen er in Berührung kommt, und von denen die meisten entweder zu seinem Nutzen oder zu seinem Schaden beitragen. (1866, vol. II, 296)

i nutrimenti inorganici, natura dell'acqua e del suolo etc. Consideriamo, tra le condizioni inorganiche d'esistenza, tutte le relazioni dell'organismo con gli altri organismi con cui entra in contatto, e soprattutto quelle che contribuiscono o meno alla sua sopravvivenza.¹

La parola, costituita dal prefisso *oikos* (casa) e il suffisso *lògos* (discorso), rimanda allo studio delle interazioni fra gli organismi e il loro ambiente fisico, laddove il secondo è da intendersi quale “complesso attivo di elementi che si muovono in un contesto comune, influenzandosi reciprocamente [...]: ciò che circonda e ciò che è circondato” (Iovino 2004, 18). Le considerazioni di Haeckel, questo è indubbio, non possono prescindere dall'effetto dirompente del darwinismo, dal momento che, proprio a partire da *On the Origin of Species*, si stava facendo decisiva l'idea di una forte contiguità, a cominciare da una mancanza di “distinzioni forti” (Stara 2006, 71) tra l'*Homo Sapiens* e gli altri esseri viventi. Venendo meno i paradigmi sclerotizzati del pensiero occidentale – dalla tradizione veterotestamentaria e la scolastica, per arrivare al razionalismo cartesiano –, sono gettate, di pari passo, le basi per la futura etica ambientalista, soprattutto alla luce di quei “disastri”² che, una volta per tutte, hanno revocato alla scienza la sua immunità illuminista. Quasi un secolo dopo, la biologa Rachel Carson pubblicherà *Silent Spring* (1962), poi divenuto il manifesto del movimento ambientalista: nella denuncia di un biocidio – ovvero, l'uso indiscriminato del DDT nell'agricoltura intensiva – Carson si soffermava sul silenzio pietrificante che, ormai da tempo, popolava le primavere d'America, proponendo altresì un tipo di scrittura “ibrida”, dove le argomentazioni di marca scientifica si coniugano a una prosa che non disdegna espedienti stilistici. Il 22 febbraio 1970, l'era dell'ecologia può dirsi pienamente compiuta l'Earth Day, la giornata della Terra: vera e propria risposta emotiva alla crisi ambientale e, indubbiamente, nodo gordiano nella storia del pensiero ecologico, oramai teso a smarcarsi di dosso l'esclusivismo scientifico e cominciare ad agire *in vivo*.

Simili premesse si fanno cogenti al fine di tracciare le linee di sviluppo dell'ecocritica, disciplina che, da subito, presenta un certo fondo di ambiguità,

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Si pensi al Trinity Test, condotto il 16 luglio 1945 nel deserto del New Mexico, cui seguirà – il 6 e il 9 agosto dello stesso anno – lo sgancio delle bombe su Hiroshima e Nagasaki. L'anno successivo, nell'ambito della *Operation Crossroads*, sarà compiuto un altro test nucleare sull'atollo di Bikini.

vuoi per la sua natura prensile e *in fieri*, vuoi per la forte spinta interdisciplinare che si concretizza in una *epistème* ibrida e reazionaria: una “cross-disciplinary conversation” (Buell 2005, 2) che, al pari dell’ecologia, si caratterizza per il suo essere conquista recente, venata da un’indole sovversiva (Sears 1964). Com’era accaduto per il movimento ambientalista, la nascita e gli sviluppi dell’ecologia letteraria sono ascrivibili all’ambito americano, sulla scia dei nuovi orizzonti ermeneutici sorti in opposizione al *New Criticism*; eppure, l’*environmental turn* è approdato con un certo ritardo al campo della critica letteraria, per quanto il discorso” sull’ambiente fosse, da sempre, connesso alla storia dell’uomo (Buell 2005, 2): l’emergenza ambientale, insomma, doveva assurgere a “front-page news (*ibidem*), e superare il *milieu* scientifico di partenza. L’inizio dell’ecocritica è collocabile intorno al 1972, anno in cui il comparatista Joseph Meeker pubblica il saggio *The Comedy of Survival*, introdotto dall’etologo Konrad Lorenz. Al di là della ricezione antagonizzante, specie nell’ambiente accademico, il testo riveste tuttora un ruolo fondante: se gli esseri umani, asserisce Meeker, sono le uniche creature sulla Terra capaci di fare letteratura, la creazione letteraria – in quanto “important characteristic of the human species” (Meeker 1972, 3) – andrà posta sotto una nuova prospettiva di analisi, tale da dischiuderne la portata etica e, nello specifico, il ruolo svolto “in the welfare of survival and mankind” (*ibidem*). La questione sollevata da Meeker è tutt’altro che scontata, oltre che tributaria di un darwinismo a monte: se guardata dalla prospettiva spietata e implacabile dell’evoluzione e la selezione naturale, la letteratura può contribuire alla nostra sopravvivenza, anziché portarci alla totale estinzione? (ivi, 193). La prospettiva, in tal caso, mira non solo a un mutamento valoriale circa il rapporto uomo-biosfera, quanto piuttosto elegge il sistema letterario (veicolo di un’espressività ideologicamente improntata) a punto di partenza per una nuova ottica dell’abitare il mondo che, è palese, abbandona l’*imago* ficiniana dell’uomo quale *copula mundi*, posto cioè al centro della Creazione: “mankind”, prosegue Meeker, “would have to cultivate a new and more elaborate mentality capable of understanding intricate processes without destroying them” (ivi, 168). Uno sguardo duplice, dunque, dove a una visuale più ampia fanno da contraltare la tutela e il rispetto per la natura; uno sguardo, al contempo, equilibrato e multiprospettico, stante l’azione riflessiva delle discipline umanistiche e il ruolo di queste nel fornire all’essere umano “measures of depth which have so far been lacking in public discussion of the environment” (ivi, 34). Approdiamo, dunque, alla definizione di ‘ecologia letteraria’, ovverosia lo studio dei temi naturali e delle relazioni biologiche all’interno del testo (ivi, p. 9), laddove la natura quale “*tema*” rientra in quell’insieme di

entità mobili, flessibili, metamorfiche, dato il loro collegamento con i contenuti d’esperienza della realtà extraletteraria e dato il loro tratto tipologico fondamentale, che è quello della ricorrenza attraverso la storia letteraria e culturale. (Trocchi 2002, 77)

La vena “comparativa” dell’ecologia letteraria, in fondo, non può rimanere nell’ombra, soprattutto per il costante richiamo al versante extraletterario, ribadito da quel legame fra testo e ambiente (ma un’ulteriore analogia può essere individuata proprio nello studio dei *tòpoi* e delle *images*³ naturali presenti in un testo). Quattro anni dopo, nel 1978, l’articolo di William Rueckert apparso sulla *Iowa Review*, dal titolo “Literature and Ecology”, introduce il termine “ecocriticism”: giudizio critico (*kritis*) sulla dimora-casa dell’uomo (*oikos*) e le relazioni che questo intrattiene con la restante ecosfera⁴. Nell’individuare una tendenza suicida e autodistruttiva nel genere umano, tale da condurlo al proprio annientamento, Rueckert ravvisa nell’ecologia il punto di svolta – proprio in virtù del suo spirito sovversivo (Sears 1964) – capace di scardinare i paradigmi societari dell’Occidente. L’autore propone una teoria “eco” del testo poetico, inteso come energia conservata e parte della stessa catena energetica, atta ad assicurare l’equilibrio dei cicli vitali: ecco che l’opera letteraria si fa rinnovabile, proprio in virtù di due matrici generative: linguaggio e immaginazione (Rueckert 1978, 108). Va da sé che vi siano opere sempre vive e inesauribili, capaci di rimanere attive in ogni linguaggio e originare uno scambio continuo: la *vis* della poesia, insomma, non solo è inesauribile, ma l’insegnamento e la lettura critico-interpretativa della stessa costituiscono forme di rilascio energetico entro la comunità biotica; energia che – alla stregua del principio di Lavoisier – non si crea né tantomeno si distrugge, quanto piuttosto suscettibile di trasformazioni, tali da incorporarla nell’ecosistema del letterario (relato, a sua volta, a quello biosferico). Alla luce di simili affermazioni, la carica poetica si oppone all’entropia stessa, sino a sfociare nella *negentropy* (entropia negativa)⁵, entro cui il lettore si fa comburente

³ Il riferimento è all’imagoletteraria, Cfr. Proietti 2008, 23: “la costruzione delle immagini letterarie procede [...] non solo per i pur imprescindibili collegamenti di ordine retorico e/o tematico, ma anche e soprattutto per le interconnessioni strutturali che, attraverso l’intermediazione di stereotipi culturali e *clichés*, evocano quelle complesse dinamiche di relazione fra identità dialoganti, fra il Sé e l’Altro, la cui evidenza testuale viene espressa attraverso “auto-immagini”, cioè le immagini originate sul presupposto dell’appartenenza nazionale e/o culturale da un soggetto individuale o collettivo che in esse si riconosce, ed “etero-immagini”, cioè le immagini che attraverso un processo di differenziazione dei contenuti rispetto alle precedenti definiscono l’Altro”.

⁴ Si veda la definizione di Alfred K. Siewers: “Ecocriticism, also known as literary ecology or environmental literary studies, is a field of criticism that emerged in the late twentieth century as a slightly delayed response in the humanities to the global emergence of the environmental movement in the 1960s and 1970s. Together with environmental philosophy and environmental history, and to some extent studies of place, space, and landscape, it forms the core of what in the early twenty-first century is an emerging cross-disciplinary field of environmental humanities” (2010, 205).

⁵ L’entropia è la grandezza che misura il disordine di un sistema; in fisica, specie nelle teorie dell’universo finito, il termine sta ad indicare la degradazione energetica, fino alla morte termica dell’universo. Essendo l’entropia una grandezza che non si conserva, la *negentropy*

per riattivare il combustibile testuale. Il concetto, sotto certi aspetti, richiama il circolo ermeneutico e la fenomenologia della lettura, così come la continua attivazione della carica testuale riporta all'orizzonte di attesa e ai *gaps* che – nella teoria di Wolfgang Iser – il lettore implicito era chiamato ad attivare:

One text is capable of several different realizations, and no reading can ever exhaust the full potential, for each individual reader will fill in the gaps in his own way, thereby excluding the various other possibilities; as he reads, he will make his own decision as to how the gap is to be filled. In this very act, the dynamics of reading are revealed. By making his decision, he implicitly acknowledges the inexhaustibility of the text; at the same time it is this very inexhaustibility that forces him to make his decision. (Iser 1974, 286)

L'intervento di Rueckert si rivela dunque precipuo per la futura ecocritica, non solo per il “ruolo creativo” attribuito alla biosfera, ma anche, e soprattutto, per avere individuato l'intima rispondenza fra crisi ambientale e crisi culturale: “bringing literature and ecology is a lesson in the harshest” (Rueckert 1978, 115), in quanto viviamo *di e con* parole, senza tuttavia agire su di esse. Dinanzi a un potere tripartito (politico-scientifico-economico), le scienze umane sembrano avere dimenticato il proprio ruolo fondamentale, mentre la cultura “has often fed like a great predator and parasite upon nature and never entered into reciprocating energy-transfer, into a recycling relationship with the biosphere” (ivi, 119).

Dopo una fase di stallo⁶, la disciplina inizia ad affermarsi sulla scena critico-letteraria anglosassone, per poi giungere, nel 1996, a quello che è considerato il testo chiave: *The Ecocriticism Reader*, curato da Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, e destinato ad accogliere le voci più autorevoli che fino ad allora avevano animato la scena della nascente ecologia letteraria. A prescindere dalle numerose pubblicazioni a venire, il libro continua ad essere il punto di accesso privilegiato per meglio giungere a una visione d'insieme, non solo per le definizioni teorico-pratiche, ma soprattutto per l'ottica *cross-fertilize* che lo permea. Nell'introdurre il lavoro, Glotfelty rilevava da subito l'assenza di una prospettiva “ambientale” negli studi letterari contemporanei (1996, XV) e, in particolar modo, come la teoria e la conseguente attenzione all'aspetto

ipotizzata da Rueckert si comporta in maniera opposta, permanendo all'interno dell'opera letteraria per farsi riattivabile e riutilizzabile.

⁶Nel 1985, Frederick Waage pubblica *Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*. Nel 1990 – a Reno – viene istituita la prima cattedra universitaria di Letteratura e Ambiente; due anni dopo, Scott Slovic – tra i teorici più attivi del settore – fonda la ASLE (Association for The Study of Literature and Environment), finalizzata a promuovere lo scambio ideologico in merito alle teorie ‘eco’, incoraggiando una ricerca di tipo interdisciplinare; nel 1993, infine, l'ecologia letteraria avrà la sua prima rivista, la *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)*. Sempre per la ASLE, in Inghilterra uscirà la rivista *Green Letters*.

formale del testo – quasi sulla scia di René Wellek e la sua denuncia alla “crisi” della comparatistica letteraria – avessero ingenerato una discrepanza fra le pubblicazioni accademiche (aventi quali temi predominanti la razza, la classe e il genere) e i titoli dei quotidiani che denunciavano il degrado ambientale. Oltretutto, mentre le altre scienze umane – sulla scorta del movimento ambientalista – si erano aperte a un orientamento *greening* – costituendo in seguito le *Environmental Humanities* – lo stesso non si poteva dire della letteratura: anzi, per quanto gli *Studies* in prospettiva *Feminist, Gender e Post-Colonial* avessero cominciato a intaccare forme e visioni cristallizzate, l’ecosfera (entro cui tali rivendicazioni avevano preso atto) era rimasta in disparte. Si trattava, dunque, di perfezionare un punto di vista e considerare la natura sotto una nuova luce, liberarla cioè dai gravami di una genealogia opprimente e passare a un nuovo concetto: quello di “ambiente”. La definizione dell’ecocritica avanzata da Glotfelty è di per sé esplicativa: essa consiste nello studio delle relazioni tra letteratura e ambiente fisico (ivi, xvii), mediante una prospettiva eco-centrata (*earth-centered*) dell’analisi letteraria (come la critica femminista esamina la lingua e la letteratura attraverso un’ottica *gender-conscious*). L’auspicio consiste nell’aprirsi a uno studio di tipo inter e transdisciplinare, dove il binomio tra critica letteraria e discorso sull’ambiente non sia esclusivamente un punto di arrivo, quanto piuttosto *pensum* e scaturigine di contaminazioni ulteriori, tese a abbracciare l’etica, la psicologia, la filosofia, la storia dell’arte. L’impulso, ancora una volta, è fortemente comparatistico, con tutti i rischi che un simile approccio comporta: si tratta, volendo far nostre le parole di Marcel Detienne, di “comparer l’incomparable” (2000). Nel tentativo di colmare separatezze ontiche e epistemologiche, l’ecocritica porta avanti una pratica della differenza, focalizzandosi sulle “traduzioni testuali della natura e la sua conseguente resa in immagini e stereotipi: una ‘somma di valori sull’Altro” (Proietti 2008, 123), nella costante alternanza tra *images* e *mirages* (Eden, Arcadia, terre vergini, *Wilderness*). A livello di tradizione, invece, essa prende in considerazione forme di scrittura talvolta antagonizzate dal canone (autobiografie, memorie di viaggio, ecc.), prima fra tutte il *nature writing*: una sorta di *non-fiction* creativa, accompagnata a scorci meditativi sul paesaggio e la natura selvaggia (Clark 2011, 5). L’auspicio consiste nel riconsiderare la nozione di “natura” e annettere quella di “ambiente”, ferma restando la relazione costante tra il mondo narrato e quello dell’esperienza: considerando il testo letterario alla stregua di eco-testo (o ecosistema) – cioè ambiente discorsivo capace di riprodurre, a livello stilistico, determinati ambienti socio-storici (Buell 2005, 44) – viene ribadita la preponderanza fondativa del “dove”, antecedente all’atto stesso della scrittura, ragion per cui il rapporto attivo con la realtà oltrepassa le mere questioni di veridicità fattuale, innescando piuttosto un processo di ri-codifica del mondo, incorporato dall’opera letteraria nella sua *texture*.

Il testo letterario andrà dunque considerato alla stregua di eco-testo o ecosistema, ovvero sia ambiente discorsivo capace di riprodurre, a livello

stilistico, ambienti socio-storici (Buell 2005, 44). Se il “dove” precede l’atto della scrittura, allora il rapporto attivo con la realtà non si riduce soltanto a una questione di veridicità fattuale, bensì a un vero e proprio processo di ricodifica del mondo, incorporato dall’opera letteraria nella sua *texture*, tanto da divenire sottotesto intrinseco e a questa immanente (*ibidem*): Lawrence Buell ha appunto parlato di inconscio ambientale (2013, 5), in riferimento alla tensione reciproca fra mente umana e ambiente fisico⁷.

2. From the nature and beyond. *Le onde*

Finora abbiamo fatto riferimento alla fase aurorale dell’ecocritica – grosso modo delimitata dal testo di Meeker (1974) e la sistematizzazione teorica operata da Glotfelty e Fromm (1996) –, il che ci porta a introdurre la cosiddetta ripartizione per “onde”, mediante cui gli studiosi ne hanno classificato i successivi sviluppi; tuttavia, siamo più propensi a considerare tale periodizzazione alla stregua di un palinsesto (Buell 2005, 17)⁸, dal momento che la storia della critica letteraria ambientale somiglia più a un inesausto dibattito, cucito a doppio filo sul tessuto della biosfera.

La *First wave* non può prescindere da due testi fondamentali: *The Machine in The Garden* (1964) di Leo Marx, volto ad analizzare lo sconvolgimento degli Stati Uniti, successivo all’impennata del progresso industriale e tecnologico a cavallo tra il XIX e il XX secolo; e *The Country and the City* (1973) dell’inglese Raymond Williams, dove la contrapposizione tra vita agricola e civiltà industriale sfocia in una critica ancipite, lontana sia dalla visione nostalgico-arcadica del mondo rurale, sia dall’impulso progressista del capitalismo metropolitano. Ciononostante, la *first wave* si distanzia da questa ecocritica *avant la lettre*, cercando punti di contatto con l’ambito scientifico (si pensi al testo di Joseph Meeker e alla funzione della poesia quale “negentropia”, senza contare l’introduzione al volume curata da Konrad Lorenz): si è trattato, sostanzialmente, di operare una fertilizzazione incrociata tra due ambiti epistemologici opposti. Viceversa, la *second wave*, ha riconsiderato tale legame, ravvisando nelle scienze naturali una patina antropocentrica, mista a un dogmatismo *sui generis* che, sotto certi aspetti, continuerebbe a replicare la sudditanza degli *studia humanitatis*. Non si tratta, tuttavia, di rinnegare il ruolo comunque precipuo della scienza, quanto piuttosto mantenere in equilibrio i due aspetti, proprio in virtù della distinzione tra i “fatti” scientifici e i “valori” trasmessi

⁷ Impliciti, in tal caso, i rimandi a Gregory Bateson e alla sua ecologia della mente.

⁸ “I also prefer the idea of a “palimpsest,” or layering, of ecocritical trends, but perhaps it’s simply more difficult to visualize multiple layers of scholarly habits than it is to imagine successive waves rolling ashore from the sea of ecocritical idea” (Slovic 2010, 5).

invece dalla pratica letteraria⁹. Un'altra differenza fra la prima e la seconda linea dell'ecocritica riguarda il concetto stesso di "ambiente", in nome di un'intima connessione fra studio letterario e terra vivente, pronto a sfociare in due atteggiamenti distinti: il primo mira alla definizione di un "canone" ecocritico – con *Nature* (1836) di Ralph Waldo Emerson e *Walden* (1854) di Henry David Thoreau eletti al rango di veri e propri architesti – che predilige esclusivamente gli ambienti naturali; il secondo, *per contra*, allenta le maglie della teoria letteraria¹⁰, optando per pratiche di analisi *in situ*, dal momento che il *nature writing* non può prescindere da un'esperienza diretta della natura (il che porterà a un'alleanza tra gli attivisti ambientali e i primi ecocritici). I due aspetti sono intimamente collegati, tanto che la *first wave* è pervasa un impulso organicista e una profonda rispondenza fra testo e *wilderness* (un ambiente, cioè, non frammisto alle aree civilizzate). A ciò si aggiunge una pretesa mimetica, ritenuta dalla *first wave* caratteristica fondamentale delle opere di *nature writing*: tuttavia, e il caso di Thoreau lo conferma ampiamente¹¹, non sempre la rappresentazione scritta della natura risponde *verbatim* alla fisicità di quest'ultimo; oltretutto, non possiamo prescindere dai mondi possibili (immediato è il rimando alle considerazioni di Maria Corti¹²) che, per quanto ambientali, la scrittura crea nel dominio testuale stesso. Va da sé che l'interconnessione fra soggetto percipiente e natura osservata diventi anch'essa modalità retorica, proprio in virtù della codifica operata dal *medium* linguistico: per quanto "selvatica", dunque, la lingua non parlerà mai "come" la natura; certo, sarà *loquens* in base a un punto di vista ecologico, portando magari avanti un

⁹ Chiaro il rimando al concetto di *natureculture*, espresso da Donna Haraway nelle pagine di *Primate visions*: "nature and culture, as well sex and gender, mutually (but not equally) construct each other; one pole of a dualism cannot exist without each other" (Haraway 1990, 12).

¹⁰ "The most important function of literature today is to redirect human consciousness to a full consideration of its place in threatened natural world. Why does nature writing, literature of place, regional writing, poetry of nature, flourish now – even ad it is ignored or denigrated by most contemporary criticism? Because of a widely shared sense – outside the literary establishment – that the current ideology which separates human beings from their environment is demonstrably and dangerously reductionist. Because the natural world is indubitably real and beautiful and significant. Paradoxically, recognizing the primacy of nature, and the necessity for a new ethic and aesthetic embracing the human and the natural – these may provide us with our best hope of recovering the lost social role of literary criticism" (Love 1996, 237-338).

¹¹ Cfr. Cameron 1985.

¹² "In ogni rispettabile opera inventiva, e soprattutto nei cosiddetti capolavori, i mondi possibili o finzionali vivono entro una costruzione artistica che corrisponde, a tutti gli effetti, a un processo di ricerca e di scoperta, estesa anche al reale. Il testo artistico ha cioè una sua virtualità costruttiva la quale si rivela nel fatto che lo scrittore ci dà, trasferiti in un coerente mondo possibile, i rapporti nuovi da lui individuati tra le cose del mondo reale, cioè il modello del mondo che l'opera comunicherà. Attraverso questi rapporti nuovi nasce un oggetto artistico o ipersegno, che è straniante per il lettore in quanto gli violenta la sua grammatica della visione del mondo" (Corti 1997, 56).

discorso *su* l'ambiente, *su* la biosfera, *su* gli animali, ma non potrà mai fare le veci di questi. Eppure, per quanto appaia impossibile prescindere dalla prospettiva sociocentrica, la prima ecocritica rifugge un simile sguardo, quasi approdando a un'interpretazione errata del prefisso "eco": se *oikos* rimanda alla "casa", alla "dimora", alla continua rete di relazioni dell'uomo nella biosfera, appare alquanto paradossale estromettere quelle che sono le zone di frontiera, gli areali d'interscambio fra natura e civiltà (periferie cittadine, aree industriali, zone inquinate, ecc.), focalizzandosi esclusivamente sulle terre vergini e incontaminate. Inoltre, il revisionismo della *first wave* è divenuto cogente dinanzi alla frammentazione spaziale tipica dell'epoca postmoderna, dove la distinzione netta tra "natura" e "ambiente" è praticamente impossibile. Sarebbe più corretto parlare di tanti "ambienti", dove la natura non è più naturale (Clark 2011, 68), con tutti i problemi di definizione che ne derivano: posso considerare "natura" un parco nazionale a ridosso di strade, industrie e mari solcati da navi? È possibile pensare incontaminato un luogo quale la Foresta Pluviale, sotto un cielo attraversato da aerei e recante i segni del passaggio dell'uomo? Considerazioni alquanto lapalissiane ma che, sotto certi aspetti, illustrano il cambio di rotta tra la *first* e la *second wave*. Ovviamente, questo non comporta l'abbandono di una prospettiva "eco", né un venir meno della tensione biocentrica: semplicemente, è necessario tenere conto dell'avvenuto passaggio da una lettura realistico-mimetica (applicabile, ma con le dovute precauzioni, ai testi di Thoreau, Leopold, ecc) a un approccio di tipo culturalista, mediante cui l'opera letteraria viene considerata in base all'identità culturale proiettata sul *setting*. Attraverso una nuova prospettiva di analisi, tesa a considerare l'ambiente nella sua ambivalenza di "luogo" e "processo"¹³, *wordscape* e *worldscape* (Buell 2005, 39), sarà possibile leggere in chiave ecocritica anche quei testi che, pur non dotati di un impianto realistico-mimetico, veicolano ugualmente un orientamento ecologico (come nel caso di *Frankenstein* o *The Last Man* di Mary Shelley¹⁴). A tal proposito, Dana Phillips ha rilevato come il recupero del realismo porti a un vertiginoso restringimento del campo, prendendo in considerazione solo i testi di *nature writing* (Phillips 1999, 30). Nel richiamarsi all'idea di "iperrealtà", già utilizzata da Umberto Eco nel suo *Travels in Hiperreality* (1986, 517), Phillips parte da due presupposti: complessità della natura e reciproca implicazione di quest'ultima con la cultura. Ma, per quanto il concetto di "rappresentazione" appaia fondamentale a livello teorico-critico, gli studiosi di ecocritica ignorano la presenza della teoria, col

¹³ Cfr. Ingram 2007, i.

¹⁴ "Frankenstein seems to hover between two continuing extreme positions, not really endorsing either, both as powerful today as they were in 1818. The first is that humanity can potentially control nature and mould it to its will; the second is that nature totally defines the human and sets up a moral norm that should not be transgressed" (Clark 2011, 82-83).

rischio di incorrere nella taccia di reazionari (Phillips 1999, 578); oltretutto, lo spirito antiretorico rischia di perdere di vista la “constructedness of nature” (*ibidem*) e il suo essere, almeno in parte, prodotto della cultura¹⁵. “In their flight from literary theory, ecocritics”, continua Phillips, “have ignored an inconvenient fact: a considerable body of what has to be called “theory” must be surveyed, at the lest, before one can speak sensibly about ecology” (ivi, 582). Al di là dei toni in scranna, tali da smascherare un “theoretical imbroglio of ecocriticism” (ivi, 583), Phillips ha comunque il merito di aver individuato quelle che sono le aporie della *first wave*, soprattutto per quanto riguarda le accezioni prensili di “natura” e “ambiente”. Già nel 2001, in fondo, il volume curato da Kate Ambruster e Kathleen Wallace, *Beyond Nature Writing*, aveva fatto luce su tale aspetto, cominciando da subito con una domanda: “Why go beyond nature writing? And where to go?” (2001, 1). Un’esigenza che risentiva di una precisa constatazione, ovverosia l’essersi limitati a un solo genere letterario (cioè l’autobiografia *Nature-Oriented* in stile Thoreau o Emerson) e ad un’unica tipologia di paesaggio (la *wilderness* americana), rischiando di mal rappresentare “the significance of multiple natural and built environments to writers with other ethnic, national and racial affiliations” (ivi, 7).

Per l’ecocritica – e qui finalmente arriviamo al punto di svolta – si è trattato dunque di ampliare il proprio orizzonte interpretativo, non solo muovendosi da una scala locale a un’altra globale ma, soprattutto, andando oltre gli esempi di non-fiction e *nature writing*: un *second turn* teso a considerare anche, e soprattutto, gli ambienti misti (cioè contaminati), dove il linguaggio non duplica l’extratesto in una replicazione di tipo fotografico o vedutistico, piuttosto s’innerva e si flette su di esso, dando origine a inedite visuali. Le considerazioni di Italo Calvino, atte a dirimere il mondo scritto da quello fattuale, ci sembrano decisamente efficaci per meglio esprimere tale concetto:

il linguaggio con cui è scritto il mondo quotidiano è come un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l’una addosso all’altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta più volte, un collage di Schwitters, una stratificazione d’alfabeti, di citazioni eterogenee, di termini gergali, di scattanti caratteri come appaiono sul video di un computer. (Calvino 2002, 7)

Ed è proprio in questo scollamento tra realtà effettiva e realtà testuale che la seconda ecocritica ha trovato nuovi stimoli, adottando – sull’onda dei *Cultural Studies* – una prospettiva sociocentrica, tesa a considerare l’ambiente

¹⁵ Ciò è desumibile prendendo in esame il concetto di ‘paesaggio’, inteso quale territorio abbracciato con lo sguardo e, di conseguenza, fattosi immagine. Se tutti i luoghi possono farsi ambienti e viceversa, non tutti i luoghi possono farsi paesaggi, dal momento che il *landscape* è tale in virtù di un apprezzamento che ne decreta la valenza estetica.

non solo quale natura, ma soprattutto alla stregua di vero e pro *constructed-body* (Buell 2005, 17). Simili considerazioni ci consentono di prendere in esame la *third wave* dell'ecocritica, a cominciare dallo scritto di Joni Adamson e Scott Slovic, apparso nel 2009 a introduzione del numero monografico della rivista *MELUS*, dedicato alla tematica *Ethnicity and Ecocriticism*. L'articolo, volto ad esaminare "all facets of human experience from an environmental viewpoint" (2009, 7), assume un allargamento e un approfondimento di tematiche etniche e nazionali: ciò comporta, di conseguenza, dare più spazio agli studi postcoloniali, alle eco-antropologie degli studi indigeni ed etnografici e ai dibattiti sull'eco-cosmopolitismo:

Literary expression of environmental experience is as diverse as any other body of writing, of course. Yet until recently the community of ecocritics has been relatively non-diverse and also has been constrained by a perhaps overly narrow construing of "white" and "non-white" as the primary categories of ethnicity. Therefore, this issue will explore what seems to be a new third wave of ecocriticism, which recognizes ethnic and national particularities and yet transcends ethnic and national boundaries; this third wave explores all facets of human experience from an environmental viewpoint. (2009, 5-7)

Per Slovic, la terza onda dell'ecocritica (che è iniziata a emergere nel 2000) opera secondo plurime direttrici interpretative: da un lato, infatti, il concetto di "luogo" può essere inteso in senso globale e riletto, a sua volta, alla luce del bio-regionalismo (con la conseguente nascita di neologismi quali "cosmopolitismo delle radici", "anima globale" o "trans località"); dall'altro, le forti spinte comparatistiche sollevano domande circa la possibilità di una visione post-nazionale e post-etica dell'esperienza umana dell'ambiente, considerando anche il ruolo fondante delle identità locali e la loro prossimità a zone di confine. In seno alla terza onda, non va trascurata oltretutto l'evoluzione delle frange del primo ecofemminismo¹⁶ in un "ecofemminismo materialista", poi affiancato ad altre prospettive *gendered* dell'ecocritica (come l'eco-maschilismo¹⁷ o la *green queer theory*); così com'è stringente porre l'accento sulla maggiore attenzione riservata al concetto di "animalità" (ivi, 7), proficua per lo sviluppo degli *Animal Studies*. La *third wave* giunge a un ulteriore approdo quando a Kemer, nel novembre del 2009, ha luogo il primo convegno turco di ecocritica: i risultati di quella giornata confluiranno, due anni dopo, nel volume *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, curato da Serpil Oppermann, Ufuk Özdağ, Nevin Özkan e

¹⁶ L'ecofemminismo si afferma seguendo la scia della cosiddetta seconda ondata del Femminismo, conosciuto anche come femminismo radicale, che prese piede negli Stati Uniti insieme alla protesta contro la discriminazione razziale, la politica neo-colonialista nei confronti dei paesi del Terzo Mondo e la guerra vietnamita. Per ecofemminismo intendiamo un discorso teorico il cui tema fondamentale è il collegamento tra oppressione delle donne e oppressione della natura.

¹⁷ Cfr. Allister 2004.

Scott Slovic. Nell'articolarsi in quattro sezioni distinti, il libro offre non solo una ricognizione capillare e esaustiva sullo stato dell'arte (si vedano i saggi di Oppermann, Estok o Iovino) ma imbocca ulteriori prospettive d'analisi: la seconda parte, ad esempio, guarda al paesaggio anatolico e, di conseguenza, alla letteratura turca; la successiva, *per contra*, nel soffermarsi sulla *cultural ecology* e la riflessione ecocritica postcoloniale, spazia dalle etiche del corpo e le scritture *cyborg*, per approdare a una lettura dell'opera di Byron quale profeta del cambiamento climatico; l'ultima parte, infine, incentrata sull'ecopoetica e le ecologie narrative, offre ulteriori spunti e campi d'indagine inediti, come dimostra il saggio di Antony Pavlick, dedicato alla letteratura per l'infanzia, o quello di Elis Yildirim, incentrato sul parallelismo *greening* tra Dino Buzzati e Italo Calvino. Sono esempi che (per quanto non vogliono esaurire la ricca e sterminata bibliografia sull'argomento) ci mostrano come questa disciplina, nonostante la sua giovane età, abbia da subito avviato un dibattito prolifico e oltremodo proficuo, a riprova di come la crisi ambientale sia, anche a livello degli studi letterari, patrimonio non negoziabile.

3. *Ultima onda: quando le "cose" si fanno vitali*

Nel 2014, l'uscita del volume collettaneo *Material Ecocriticism*, curato da Serenella Iovino e Serpil Oppermann, sancisce una nuova direttrice interpretativa nell'ambito dell'ecologia letteraria: l'ecocritica della materia e delle cose. Entro una simile prospettiva, le forme non umane – siano esse naturali o artificiali – ci dicono qualcosa sul mondo che abitiamo e, di conseguenza, si fanno latrici di significato per il soggetto percipiente, anch'egli preso in una rete di interazioni poste su due livelli: intra-materia (tra le forme non umane) ed extra-materia (tra le forme non umane e gli esseri umani), entrambe orientate ad alimentare una configurazione discorsiva di significati, alla stregua di vere e proprie storie. Se la biosfera è viva in ogni sua parte, allora i suoi fenomeni materiali possono essere considerati quali tasselli di un sistema più vasto di forze agenti, interpretabili quali forme narrative: di conseguenza, tutta la materia diviene "storied matter" (Iovino-Oppermann 2014, i); considerata attraverso due prospettive – *nel* testo e *come* testo – cercando di fare luce su come la natura corporea e le forme del discorso esprimano tale interrelazione.

Se la nascente ecologia letteraria era sorta sulla scia dell'*Environmental Turn*, l'ecocritica della materia risente fortemente del cosiddetto *Material Turn* il quale, a livello delle scienze umanistiche, ha svolto un ruolo di correttivo nei confronti del precedente *Linguistic Turn*: e se quest'ultimo aveva ridotto il mondo a costruzioni sociali e linguistiche, rimandando in tal modo a un dualismo mente-corpo, il primo ha invece concepito la realtà quale tessuto densamente intrecciato di esperienze, dove l'aspetto duale decade in nome di un'esuberanza della materia. Alla base, ovviamente, vi sono i presupposti del *New Materialism*, dal momento che:

As human beings we inhabit an ineluctably material world. We live our everyday lives surrounded by, immersed in, matter. We are ourselves composed of matter. We experience its restlessness and intransigence even as we reconfigure and consume it. At every turn we encounter physical objects fashioned by human design and endure natural forces whose imperatives structure our daily routines for survival. Our existence depends from one moment to the next on myriad micro-organisms and diverse higher species, on our own hazily understood bodily and cellular reactions and on pitiless cosmic motions, on the material artifacts and natural stuff that populate our environment, as well as on socioeconomic structures that produce and reproduce the conditions of our everyday lives. In light of this massive materiality, how could we be anything other than materialist? How could we ignore the power of matter and the ways it materializes in our ordinary experiences or fail to acknowledge the primacy of matter in our theories? (Coole, Frost 2012, i)

A ciò si aggiungano le intuizioni derivanti dal femminismo materialista e, in particolare, il pensiero di Stacy Alaimo e Susan Hekman:

Although postmoderns claims to reject all dichotomies, there is one dichotomy that they appear to embrace almost without question: language/reality. Perhaps due to its centrality in modernist thought, postmoderns are very uncomfortable with the concept of the real or the material [...]. Post-modernists argue that the real/material is entirely constituted by language; what we call the real is a product of language and has its reality only in language. (2008, 2)

Per Alaimo e Hekman, la preminenza totale attribuita al polo discorsivo non ha solamente scisso la realtà materiale-corporea dall'ambito linguistico-culturale (ivi, 3), ma ha deformato i concetti stessi di "corpo" e "materia", a tal punto che tutte le teorie *body-oriented* degli ultimi vent'anni si sono limitate semplicemente a portare avanti un discorso-ridondanza *sul* corpo (*ibidem*). Nell'ambito della critica femminista, il *Material Turn* mira a ristabilire lo statuto ontologico del corpo materiale – e, parimenti, delle pratiche corporee – dal momento che “we need a way to talk about the materiality of the body as itself an active, sometimes recalcitrant, force” (*ibidem*). Se le donne hanno dei corpi – corpi che provano dolore e al contempo piacere; destinati alla malattia, alla cura e al nutrimento – “we need a way to talk about these bodies and the materiality they inhabit” (*ibidem*). Ecco spiegato il motivo per cui il femminismo materialista riveste un ruolo seminale per l'ecocritica della materia, nella misura in cui esplora la questione del non-umano e del postumano in relazione alla “agency of bodies and natures” (*ibidem*): “material feminists explore the interaction of culture, history, discourse, technology, biology, and the “environment”, without privileging any one of these elements” (ivi, p. 5). Si assiste a una riconnessione di due livelli (materiale e discorsivo), un tempo separati dal *Cogito* cartesiano e qui ricostituiti un'unità che, per quanto indulga in un divenire a frattale, non può assolutamente dividersi.

L'immanenza è, sotto certi aspetti, il principio cardine del *Material Ecocriticism*, teso a riabilitare il non-umano (inteso come animale ma anche, e soprattutto, materia inerte e artificiale) dalla sua condizione di passività: tutto ciò che ci circonda è dotato di una creatività intrinseca, di una *agency* peculiare, il che permette di riscattare la materia dal suo stato meccanico, automatizzato, passivo (Iovino 2012, 58):

For materiality is always something more than “mere” matter: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable. In sum, new materialists are rediscovering a materiality that materializes, evincing immanent modes of self-transformation that compel us to think of causation in far more complex terms; to recognize that phenomena are caught in a multitude of interlocking systems and forces and to consider anew the location and nature of capacities for agency. (Coole, Frost 2012, 9)

Va da sé che l'entità materiale non si configuri più quale sostanza astratta, ma inerisca alla realtà fenomenica nel suo continuo materializzarsi: alla base sta un processo di intra-attività, mediante cui la materia interagisce col linguaggio, originando un *network* semiotico e discorsivo. Nel divenire dialogo di forme narranti, natura e cultura si fanno imprescindibili e rendono i corpi delle vere e proprie “naturcultural stories” (Iovino-Oppermann 2014, 6), in cui convergono le forme discorsive della politica, della società, della scienza e dell'immaginario collettivo. Per questo l'ecocritica della materia traccia le traiettorie di queste interazioni, leggendo i *bodies* come materiali narrativi: in altre parole, analizza gli intrecci di materia e discorso non solo come vengono ricreati a livello del letterario e in altre forme culturali, ma soprattutto come questi emergono nelle espressioni materiali (*ibidem*). La modalità ricalca il fenomeno fisico mediante cui un'onda luminosa, nell'incontrare un ostacolo, fa sì che i punti di quest'ultimo divengano ulteriori sorgenti di onde: si tratta di una pratica con-costitutiva (ivi, 9), dove il versante testo/parola viene letto attraverso l'opposto ambiente/mondo, e viceversa. La spinta retroattiva, a sua volta, si risolve in un *entanglement* – intreccio e assenza di separatezza – pronto a dischiudere una nuova concezione del testo (non più fuori-mondo) e della parola (non più fuori-testo). Si profila una creatività condivisa, tesa non solo a illuminare la natura a frattale della realtà, ma a ridurre la distanza tra umano e non umano: interprete e interpretato emergono gradualmente, portando così a una letteratura decisamente meno antropocentrica. Considerando la materia quale vibrante, essa diviene performativa e emergente, in una continua interrelazione (ma sarebbe meglio parlare di *entanglement*, cioè “groviglio”) tra umano e non umano, senza tuttavia restare imbrigliata nelle maglie di una tensione deterministica¹⁸. Nel divenire materialità, l'ambiente cede il passo a

¹⁸ Questo è dimostrato dai sistemi biochimici o climatici che, all'improvviso, possono alterarsi, contravvenendo qualsivoglia logica predittiva.

un campo di flussi e correnti – vitali, affettivi e semiotici (cfr. Bennett 2010): è quella che Stacy Alaimo, sulla scorta della filosofia lucreziana, ha definito “trans-corporeità”, nella quale “the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlin[ing] the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from ‘the environment’” (2010, 2); questo perché è impossibile porre la natura come un mero scenario, dal momento che essa è sempre più in contatto con l’essere umano¹⁹. Per tale ragione, il pensare “attraverso” i corpi può focalizzare l’attenzione sul fatto che l’ambiente, spesso immaginato quale spazio inerte, vuoto o risorsa per il fabbisogno dell’uomo, è invece un mondo di “fleshy beings with their own needs, claims and actions” (*ibidem*). Ponendo l’enfasi sul movimento trans-corporeo, vengono messi in luce gli interscambi e le interconnessioni: si apre, in tal modo, uno sguardo sulle azioni impreviste e involontarie non solo dei corpi umani, ma anche delle altre creature, dei sistemi ecologici, degli agenti chimici e altri attanti che popolano la biosfera. Ancora una volta, il *Material Turn* porta a un ripensamento delle epistemologie e etiche tradizionali, per approdare alla conclusione che ambiente fisico e umano non sono più separabili (*ibidem*). Ma, a livello puramente testuale, il *Material Ecocriticism* indaga quella che Serenella Iovino ha definito quale “eloquenza” dei corpi (Iovino 2015, 3) e, soprattutto, come il concetto stesso di contaminazione possa spingersi oltre l’accezione di inquinamento, rimandando in tal mondo alla creatività intrinseca del mondo materiale, trattata nel paragrafo precedente. La definizione fornita da Iovino è decisamente esaustiva:

L’ecocritica della materia è lo studio del modo in cui le forme materiali (naturali e non) – corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia inorganica, paesaggi, ecc. – interagiscono le une con le altre e con la dimensione dell’umano, producendo configurazioni di significati e discorsi che possiamo interpretare come storie. (Ivi, 104)

La lista potrebbe ampliarsi, arrivando a comprendere qualsivoglia oggetto, dai cavi elettrici agli acquedotti, passando per i mezzi di locomozione, i rifiuti e le pietre; elementi, insomma, la cui inerzia è soltanto apparente²⁰ (un cavo elettrico è attraversato da energia; la tubatura di un acquedotto è riempita d’acqua; il rifiuto sta andando incontro a un processo di decomposizione),

¹⁹ È il caso dei microbi, dei batteri e dei virus: invisibili ad occhio nudo, eppure abitanti del corpo umano.

²⁰ “For a long time, the concept of creativity appeared to be inextricably bound up with a notion of radical individualism and of the quasi-godlike creative genius of the human mind, which seemed to represent a classic case of an anthropocentric metaphysics. In ecocritical perspective, however, creativity is beginning to newly move into the focus of attention not alone as an exclusionary feature of human culture but as property of life and, to an extent, of the material world itself” (Zapf 2014, 51).

a loro volta inseriti in una rete di contaminazioni continue tra l'organico e l'inorganico, umano e non umano: da un lato, infatti, narrano le modificazioni antropiche dell'ambiente; dall'altro, invece, si fanno "storie" di un continuo ritorno alla biosfera, rendendo dicibile tale incorporazione. In stretta relazione con le teorie dell'ecosemiotica, Iovino, sulla scorta di Timo Maran, vede l'ambiente naturale alla stregua di un testo, in virtù di una "osmosi semiotica tra un testo scritto e un testo vivente" (ivi, 105). Per Maran, le interrelazioni fra ecologia e semiotica derivano dagli sviluppi cui entrambe le discipline sono andate incontro negli ultimi anni, i quali possono essere considerati come la risultante "of the same wave of system thinking" (Maran 2007, 269); l'ecologia, inoltre, pur restando ancorata alla sfera naturale quale campo d'indagine, nell'orientarsi verso le scienze umane ha finito col permeare anche gli studi semiotici. Semiotica ed ecologia, continua Maran, sono due discipline focalizzate sulla relazione segnica, considerando i loro oggetti come "relational or in relations with other objects and phenomena" (ivi, 279); e se l'ecologia si basa sui legami tra gli organismi e i loro ambienti, così il concetto stesso di segno rimanda, a livello semiotico, a un certo tipo di relazione. L'idea di "nature-text", teorizzata da Maran, si rivela fondante per meglio arguire i metodi applicativi del *Material Ecocriticism*: comprendere le scritture della natura, infatti, non si basa esclusivamente su un'interpretazione del testo, ma anche sulle strutture della natura a esso esterna (ivi, p. 280), le quali possiedono dinamiche proprie, una memoria, una storia (*ibidem*); oltretutto, se queste strutture cambiano, anche l'interpretazione del testo subirà variazioni ulteriori. Per tale ragione, la ricerca ecosemiotica ha un duplice intento, dal momento che

in addition to the written text that speaks about nature and points to nature, it should also include the depicted part of the natural environment itself, which must be, for the relation to be functional, to at least some extent textual or at least textualizable. I will call the unit that is formed through meaning relations from those two counterparts nature-text. (*Ibidem*)

Il *nature-text* evolve la natura stessa del *nature writing*, localizzando autore e lettore in due versanti distinti: testo scritto e ambiente naturale. Ma nonostante le analogie con la semiotica, l'ecocritica della materia non guarda tanto ai segni, bensì alle "storie, le narrative, le articolazioni complesse dei significanti all'interno della materia" (Iovino 2015, 105-106); oltretutto, il *Material Ecocriticism* si estende alle forme naturali e non, ampliando quella lista che abbiamo solo abbozzato poc'anzi. L'esempio della busta di plastica è, a nostro parere, sicuramente efficace:

Potremmo anche dimenticarla, la busta di plastica che stiamo usando adesso, ma essa durerà oltre il nostro ricordo, e anche oltre la nostra stessa presenza in questo mondo. Forse diverrà parte del pesce che qualcuno mangerà, e ritornerà, in particelle microscopiche, alla vita del nostro collettivo. Si mescolerà con la vita di altri orga-

nismi, umani o non, e causerà inquinamento, malattia, morte. Avrà (e ha già) una storia, calata nel corpo di una rete di soggetti interagenti, un'avventura materiale di contaminazioni. Parlare delle storie della materia e di agenti narrativi significa analizzare le cose intorno a noi e in noi come parti di un denso tessuto di trame collettive. Significa riconoscere schemi di significato nella forza agente delle cose, nei corpi, nei fenomeni materiali [...]. Queste storie [...] descrivono traiettorie dinamiche in cui la contaminazione tra umano e un umano è una costante inevitabile, sia essa un pericolo per noi o una radice della nostra esistenza. (Ivi, 112)

Si tratta, sostanzialmente, di mutare il proprio punto di vista e considerare gli oggetti quali forme incarnate (*embodied*) di narrazioni: una pietra scalfita, l'impronta fossilizzata di un animale preistorico, la confluenza tra uno scarico fognario e il corso lento di un fiume. Tutto si pone al crocevia di un incontro, all'intreccio tra l'essere umano e la realtà materiale che, mai come adesso, diviene duttile, fluida, malleabile e per questo contaminante. Le pratiche discorsive, a loro volta, si inseriscono in questo *framework* di forze e il linguaggio, di conseguenza, rende palese la loro testualità, la loro forza narrativa intrinseca. “La purezza è l'inganno della mente. La contaminazione è la cifra del reale” (ivi, 108): viviamo grazie ai nostri batteri, produciamo ogni giorno tonnellate di escrementi. Non si tratta, ovviamente, di regredire a un chissà quale stato di natura, bensì prendere atto di questo continuo incrociarsi e renderlo, appunto, *elocutio*, eloquente. Ecco che la natura si smarca dall'accezione di “essenza”, così come viene rifiutata una patina di *wilderness*, che comporterebbe ancora una considerazione duale tra selvaggio/civilizzato: nel divenire “sostanza” (Iovino 2012, 57), essa si fa vibrante, autopoietica, costante intreccio e contaminazione di materialità soggettive.

4. Il dibattito ecocritico in Italia

Se sono i testi a parlare, le scaturigini di un'ecocritica italiana andrebbero, con tutta probabilità, ricercate in un volume oramai introvabile: stiamo parlando dell'*Antologia verde*, curata da Gianfranco Orunesu, Lucio Passi ed Enzo Tiezzi, uscita per i tipi della Giunti Marzocco nel 1987. Si tratta, al pari di testi consimili pubblicati in tempi assai più recenti, di un vero e proprio punto di accesso privilegiato all'etica dell'ambiente, la quale si fa percorribile per plurimi corrimani: dal rapporto tra ecologia e scuola – dove, da subito, viene messo in risalto il nesso tra la crisi ambientale e la crisi culturale – si passa alla sezione dedicata alle ecologie “lontane”, contenute testi classici (Platone, Orazio, Virgilio, Lucrezio) e biblici; seguono due parti sulla celebrazione della natura (da San Francesco d'Assisi a Franco Battiato) e le “trame verdi” (Svevo, Celli e Calvino), come non manca una selezione di brani di stampo ecofemminista (Karen Blixen, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf) e utopico (Huxley, Orwell), per poi approdare agli scritti teorici di Rachel Carson,

Konrad Lorenz, Gregory Bateson o Edgar Morin²¹. “La crisi ambientale”, come si legge nella presentazione del volume, “non è più una novità per nessuno. Il problema demografico si intreccia con quelli relativi ai limiti di tolleranza del pianeta, mentre l’intero equilibrio biologico è pesantemente minacciato” (1987, i). La soluzione a un simile problema è, *pour cause*, in linea con i dettami dell’ecocritica propriamente detta, dal momento che “va modificato il modello concettuale dove si iscrive l’attuale sbagliato rapporto uomo-società-natura”. E in ambito italiano, e con largo anticipo rispetto agli studi specifici, uno dei primi ad aver introdotto il concetto di “ecologia letteraria” è stato Giulio Ferroni, nel 1996. Nell’analizzare gli effetti alienanti della cultura dei *media*, il cui principio di violazione riduce la realtà a un’alternanza fra “*spot* e *sport*” (Ferroni 1996, 154), con la conseguente cancellazione dell’Eros e dell’esperienza della morte a favore di una “micropornografia quotidiana” (ivi, 157), Ferroni individua l’intima rispondenza fra crisi dello spazio fisico e stravolgimento dello spazio letterario, quest’ultimo vittima di una vera e propria esuberanza quantitativa:

Alla restrizione dello spazio della letteratura, al suo arretramento e alla sua marginalizzazione nella comunicazione globale, corrisponde una paradossale proliferazione

²¹ Questa l’articolazione del volume, che ci preme descrivere proprio per la sua complessità e la ricchezza di materiali: sezione prima, “Ecologia e scuola” (Arthur Rimbaud, Gianfranco Oronescu, Livio Passi, Enzo Tiezzi, Giovanni Belloni, Furio Colombo, Giancarlo Quaranta, Domenico Starnone); sezione seconda, “Le eco lontane. La coscienza ecologica nei classici” (Giovanna e Pietro Toesca, Platone, Orazio, Virgilio, Lucrezio, Epicuro); sezione terza, “Tre popoli in equilibrio con la natura. Etruschi, Pellerossa e Amerindiani amazzonici” (David Herbert Lawrence, John G. Neihardt, Bruce Lincoln); sezione quarta, “Il cantico della natura” (Francesco d’Assisi, Giovanni Pascoli, Gabriele D’Annunzio, Rabindranath Tagore, Herman Hesse, David Herbert Lawrence, Jacques Prévert, Aimé Césaire, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda, Bertold Brecht, Eugenio Montale, Gianni Rodari, Mauro Tampusci, Francesco Guccini, Franco Battiato); sezione quinta, “Trame verdi” (Johan Wolfgang Goethe, Novalis, Anton Cechov, Italo Svevo, D.H. Lawrence, Friedrich Durrenmatt, Max Frisch, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Amado, Gerard Durrell, Giorgio Celli, Robert Musil, Lewis Carroll, Italo Calvino, Michael Ende); sezione sesta, “Ecologie al femminile” (Lucia Carli Tiezzi, Karen Blixen, Anaïs Nin, Ingeborg Bachmann, Anita Raja, Christa Wolf, Marie Louise von Franz, Margarethe von Trotta, Marianne Moore); sezione settima, “Eco dal futuro” (Alfonso Font, Moebius, Isaac Asimov, Aldous Huxley, George Orwell, Ursula Le Guin, Ernest Callenbach, Walter Tevis, Jackson Browne); sezione ottava, “La biologia racconta” (Laura Conti, Fabrizio Giovanale, Rachel Carson, Gianfranco Bologna, Paolo Lombardi, Edward O. Wilson, Stephen Jay Gould, Henri Laborit, Konrad Lorenz, Barry Commoner, Lester R. Brown, Aldo Sacchetti); sezione nona, “Grande è il disordine sotto il cielo. Per una nuova coscienza del rapporto individuo-società-ambiente” (Alberto Melucci, Carla Ravaioli, Claus Offe, Alberto Melucci, Jacques Prévert, Pablo Neruda); sezione decima, “Verso una nuova dimensione culturale” (Gregory Bateson, Giangiorgio Pasqualotto, Paul K. Feyerabend, Edgar Morin, Marcello Cini, Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, Thomas S. Kuhn, Beniamino Renato, Herman E. Daly, Giorgio Ruffolo, André Gorz, Jeremy Rifkin, Conrad H. Waddington, Nicholas Georgescu-Roegen, Umberto Galimberti, Erich Fromm).

quantitativa: quanto più la letteratura diventa inessenziale, quanto più viene chiusa nella sua condizione “postuma”, tanto più numerosi sono coloro che se ne occupano, tanto più sterminata la quantità delle scritture, tanto più inquietante il numero dei libri pubblicati. (Ivi, 183)

Quasi una sovrappopolazione del sistema-letteratura che, da subito, istituisce un parallelo con l'aumento demografico, la produzione eccessiva di rifiuti e sostanze tossiche e la smania produttrice dell'*Homo faber*, sotto lo spettro di una “elefantiasi della comunicazione, dell'infinito espandersi planetario ed extraplanetario di parole, di immagini e segnali veicolati da mezzi e supporti artificiali” (*ibidem*). Lo scotto da pagare è la mancata identificazione con l'esperienza: Ferroni, citando dal Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, rintraccia la tendenza a “scacciare dal mondo il silenzio, a nascondere ogni traccia dell'esperienza naturale” (*ibidem*). Ecco profilarsi, *in nuce*, uno degli assunti base della nascente ecocritica, ovvero sia il bisogno di riconnettersi alla realtà fenomenica e oltrepassare la dilatazione quantitativa, lo “svuotamento e la sospensione dell'ascolto” (ivi, 188). I principali effetti di questa crescita esponenziale ricalcano, ancora una volta, le dinamiche biosferiche, perché

l'unico esito davvero resistente di questa proliferazione quantitativa è l'intasamento e l'inquinamento: anche la letteratura, ciò che di essa permane, è presa nel circolo generale dell'inflazione dell'informazione e della comunicazione, nell'assurdo ronzio che domina la scena del mondo della nostra vita quotidiana, che agisce sulle menti e sulle coscienze, che riduce sempre più la possibilità di capire ciò che ci sta intorno, di vivere esistenze libere e autentiche. (Ivi, 189)

Necessario, di conseguenza, si fa un approccio ecologico alla letteratura, al centro di “un'ecologia dell'informazione, ecologia della memoria, ecologia della mente” (ivi, 191): Ferroni fa propria la lezione di Gregory Bateson, ricollegandosi all'unità fra mente e natura teorizzata dall'antropologo americano. Si tratta di un'impresa difficile ma necessaria, mediante cui la cultura dovrà essere strettamente coordinata “all'ecologia della produzione e del consumo, dell'ambiente e della vita quotidiana” (*ibidem*) che, ancora una volta, ci spinge ad affermare che, sì, siamo al cospetto – almeno per il versante italiano – di un'ecocritica *avant la lettre*:

Preso dalla testarda illusione dell'espansione e dello sviluppo indefinito, dell'avanzamento irriducibile del mercato, della libertà illimitata nello sfruttamento delle risorse naturali e nella produzione di energia, nell'alterazione dell'ambiente naturale, nella costruzione di manufatti artificiali, nell'accumulo di oggetti e rifiuti, la società mondiale di questa fine di millennio sembra andare più disinvoltamente e incoscientemente verso la propria saturazione, verso l'allegria e suicida rottura di tutte le compatibilità tra la vita dell'uomo e l'ambiente esterno, verso la deflagrazione di conflitti infiniti scatenati proprio dalla costrizione mentale. *Questi pericoli materiali* così irresponsabilmente trascurati dalla spicciola politica e dal minuto

edonismo quotidiano sono strettamente collegati ai pericoli mentali e culturali dati dalla parallela espansione della comunicazione, dal suo esplosivo rumore, dall'allegro ottimismo con cui gli addetti ai lavori collaborano a intasare le scritture, i discorsi, le informazioni, le immagini, le memorie. *Come lo spazio fisico, stravolto dall'azione delle macchine e dal consumo energetico, anche quello mentale e comunicativo [...] appare votato a una possibile rovinosa esplosione: è sempre più necessario liberarlo dal troppo e dal vano, proprio perché resti abitabile e ci aiuti a capire il mondo e a creare esperienze libere e vitali.* (Ivi, 191-192, cors. mio)

Crisi ambientale e crisi culturale sono le facce della stessa medaglia e, sempre ricollegandoci a Bateson, si fa cogente una “ecologia delle idee”, proprio perché queste ultime – in virtù dell’interdipendenza ribadita dalla prima legge dell’ecologia²² – vanno ad influenzare gli ecosistemi circondanti l’umano. Ferroni non teme la natura sovversiva della disciplina ecologica (Sears 1964, 11), bensì la considera quale “scienza e pratica per eccellenza ‘postuma’” (Ferroni 1996, 192), proprio per il suo sguardo verso il futuro, “per riparare, correggere, prevenire le ferite [...] dell’ambiente naturale prodotte dall’uomo” (*ibidem*). Applicata alla letteratura, l’ecologia dovrà partire “da dopo”, dalla sua condizione post-apocalittica, amministrando “i linguaggi e le memorie, i dati e le informazioni” (*ibidem*) ormai divenuti debordanti e incontrollabili: “economia”²³ della cultura che, sulla scorta di Hans Jonas e il suo “principio della responsabilità”, miri a conservare i valori capaci di discernere il bene dal male. La portata etica di simili operazioni dovrà spingere la letteratura “a guardare davvero fuori di sé (come del resto ha sempre fatto la grande letteratura)” (ivi, 193). Eppure, proprio nel teorizzare quelle che sono le “operazioni ecologiche di cui può farsi carico chi si occupa di letteratura” (*ibidem*), Ferroni è come preso in una tenaglia crociana, soprattutto in merito al riconoscimento delle “parole che non contano”, operando in tal modo una “discriminazione tra quello che vale e quello che non vale” (ivi, 194). Un tale assunto non può essere contemplato dall’ecocritica – che, da subito, ha cercato di risolvere il dissidio tra letteratura documento e letteratura monumento – né tantomeno da una prospettiva di taglio comparatistico, orientata al dialogo interculturale e intersemiotico, a dar voce a ciò che è situato oltre i margini, al di là dei canoni. E anche quel “ridurre drasticamente le pubblicazioni” (ivi, 193), suona un po’ come una punitiva levata di scudi: le voci emergenti, al contrario, ci sembrano proprio il sintomo più palese di un’urgenza globale che, proprio, non può rimanere inascoltata.

Nel 2006, per le Edizioni Ambiente, casa editrice dedicata alle pubblicazioni in chiave “eco” (dalla narrativa alla saggistica²⁴), esce il volume di

²² “Everything is connected to everything else” (Commoner 1972, 16).

²³ Già Gilbert White, in *The Natural History of Selborne* (1789), aveva operato una distinzione fra “great economist” (la natura) e la “domestic economy” umana.

²⁴ In particolare, segnaliamo la collana “VerdeNero” che si contraddistingue per la pub-

Serenella Iovino *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, introdotto da Cheryl Glotfelty e con uno scritto di Scott Slovic. L'ecocritica arriva finalmente in Italia, in modo analogo a quelli che erano stati gli albori in America, a metà degli anni Settanta: una ricezione lenta, travagliata, cui sono stati necessari più di quarant'anni per affermarsi. In un'intervista del 2015, Iovino si è così espressa in merito alla scarsità di studi ecocritici in ambito italiano:

L'ecocritica nasce come espressione della sensibilità naturalistica anglo-americana, e la sua culla sono gli Stati Uniti: un paese dove, più che altrove, l'incontro tra la natura selvaggia e lo sviluppo industriale costituisce un fattore determinante nella formazione dell'identità nazionale. L'intrecciarsi di natura e industria è un tema già romantico e tardo-illuministico: non stupisce dunque, che tutti i paesi in cui questi fenomeni storici e culturali sono stati più incisivi, come l'Inghilterra e la Germania, abbiano sviluppato interesse per questo filone di studi. In Italia questo interesse è, per ora, meno impellente. I motivi sono tanti: dalla scarsa educazione ai problemi ambientali, a un certo scetticismo per il "nuovo", dovuto forse all'attaccamento verso visioni consolidate delle discipline, specialmente quelle umanistiche. Questo è comprensibile: l'ecocritica infatti sfida non solo le categorie consolidate della critica letteraria, ma anche le partizioni disciplinari, e il nostro sistema accademico non è così aperto agli approcci trasversali. A parte tutto, però, ci sono molte ragioni per essere ottimisti. Da quando ho cominciato a studiare questi argomenti, il numero degli interessati è cresciuto in maniera notevole. E' cresciuta la curiosità dei colleghi, e anche le occasioni di collaborazione, il numero delle tesi scritte su questi temi, le occasioni di dibattiti pubblici, le pubblicazioni. Negli ultimi due anni mi è capitato di essere chiamata a partecipare a due giurie di premi letterari ambientali, e in due realtà completamente diverse: il primo, a Ispica, in provincia di Ragusa, organizzato da un'associazione culturale locale e da un giovanissimo studente, Ignazio Spadaro, che è perfino riuscito a ottenere l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica; il secondo, a Venezia, organizzato dalla giornalista Bianca Nardon, direttore del Webmagazine *Comete*, in collaborazione con l'Università Ca' Foscari, e patrocinato tra gli altri dal WWF e da Legambiente, si concluderà a marzo 2012 con la cerimonia di premiazione e la pubblicazione di un volume. Con la European Association for the Study of Literature, Culture, and Environment (www.easlce.eu), di cui sono stata presidente, facciamo continuamente ricognizioni sullo stato dell'ecocritica in Europa, e la partecipazione di colleghi e studenti italiani alle nostre iniziative cresce di anno in anno. Insomma, mi rendo conto che forse siamo poco visibili, ma ci siamo. E stiamo crescendo. (Visco 2015)

Per l'ecocritica italiana, gli assunti di base sono pressoché i medesimi della nascente ecologia letteraria, così definita dall'autrice:

blicazione di 'eco-thriller' (con autori quali Michael Gregorio, Francesca Vesco, Martino Ferro, Alessandra Montrucchio, Francesco Aloe, Elisabetta Bucciarelli, Deborah Gambetta, Serge Quadruppani, Serge Quadruppani, Federico Batini, Paolo Roversi, Francco Falconi, Alice Audouin, Giancarlo Narciso, Sabina Morandi, Alfredo Colitto, Patrick Fogli) e libri d'inchiesta.

L'ecologia letteraria rivolge i suoi interrogativi alle opere letterarie e a tutte le forme culturali in cui sia tematizzato il rapporto umanità-natura. L'*ecocriticism* è una lettura di queste opere attraverso la lente delle immagini culturali della natura che esse sono in grado di dare, e dei valori che esse associano a queste immagini, nella convinzione che sia possibile costruire un circuito di "retroazione" positiva tra queste forme di cultura e la vita dell'uomo nell'ambiente. (Iovino 2006, 60-61)

Siamo dinanzi a una concezione diametralmente opposta a quella elaborata da Ferroni, anche se Iovino non manca di ravvisare – sulla scorta di Joseph Meeker e il suo *The Comedy of Survival* – l'intima "connessione tra la crisi ecologica e la sensibilità postmoderna" (ivi, 29), ponendo l'accento sul paesaggio e su come questo sia rimasto intrappolato nelle maglie di una simile *empasse*: due affermazioni che, da subito, fanno luce sul panorama italiano e le difficoltà di quest'ultimo a pensare in termini di "comunità biotica". La letteratura diviene etica applicata, tesa a mettere in discussione le metanarrazioni e i discorsi del potere, in nome di un *feedback* fra testo e mondo, natura e cultura. Per tale ragione, "nello 'statuto disciplinare' dell'*ecocriticism* c'è un portato educativo [...] il tentativo di suscitare un 'più alto livello di consapevolezza'" (ivi, 64). Gli studi di Iovino rimangono tuttora insuperati, oltre ad aver impresso una svolta internazionale al dibattito italiano (in particolare, con l'elaborazione dei paradigmi teorici del *material ecocriticism* e del *mediterranean ecocriticism*), allo stesso tempo favorendo un avvicinamento tra gli *Italian studies* internazionali e le *environmental humanities* (riconosciuta, ad esempio, nella Keynote dell'ultimo convegno della American Association for Italian Studies). Altre pubblicazioni, da quella data, contribuiranno all'affermazione dell'ecologia letteraria: nel 2009, Anna Re, altra voce di spicco nell'ecocritica italiana, cura l'antologia *Americana Verde*, introdotta da Fernanda Pivano, con l'obiettivo di presentare il canone *green* preso in esame dall'ecocritica di marca anglosassone (da Thoreau a Melville, da Twain a London, per soffermarsi su voci meno note quali Annie Dillard e Barbara Kingslover). Quattro anni dopo, è il turno del volume collettaneo *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, contenente i saggi delle più autorevoli voci in merito, italiane e non, oltre a presentare in traduzione interventi di Scott Slovic e Lawrence Buell: il libro raccoglie gli atti del primo convegno italiano di ecocritica, organizzato da Caterina Salabè e Emilia di Rocco presso l'Università La Sapienza di Roma, nel mese di giugno 2007, dal titolo *Ecocriticism. Retorica e immaginario dell'ambiente nel canone letterario occidentale*. Sempre in ambito italiano, sono da segnalare i convegni *Contaminazioni Ecologiche* (5 dicembre 2013), organizzato da Serenella Iovino e Daniela Fargione presso l'Università di Torino (Fargione, Iovino 2015); e il più recente *Ecodiscorso ed ecocritica: quale nuova reciprocità tra umanità e Pianeta?*, tenutosi il 16-17 ottobre 2015 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano. Sempre in ambito antologico, ci preme segnalare il volume *Pietre, piume e insetti. L'arte di raccontare la natura*, curato da Matteo Sturani

e pubblicato per i tipi dell'Einaudi (2013)²⁵; così come non possiamo esimerci dal concetto di “eco- narrazione” introdotto, in ambito italiano, da Duccio Demetrio, che organizza, presso la Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari, dei seminari sulla *green autobiography* e le narrazioni della Terra (cfr. Demetrio 2013). Anche l'ateneo fiorentino, grazie agli studi di Enza Biagini, docente emerito di teoria della letteratura, ha iniziato a muoversi nel campo dell'ecologia letteraria, come testimoniato da due recenti pubblicazioni: *Ecosistemi letterari* (Turi 2016), volume collettaneo che, con taglio comparatistico, attraversa le “trame verdi” di più autori (da Mariella Bettarini e Delillo, per approdare a Terence Malick); e *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (Salvadori 2015), prima tappa di un'analisi ecocritica che mira a ricostruire la biosfera letteraria sottesa alla produzione dell'autore vicentino²⁶.

Prima di giungere a conclusione, vogliamo precisare che, nel tentativo di individuare una linea “eco” per la letteratura italiana, due sono stati gli autori da subito presi in esame: Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini, andati incontro a una vera e propria fagocitazione. Soprattutto il primo è stato visto quale punto di riferimento per una linea italiana dell'*ecocriticism*, forse in virtù di opere come *La speculazione edilizia* o *Le Cosmicomiche*, il che ha comunque adombrato il ruolo, a nostro parere fondante, di altre voci. Un primo esempio di “canone greening” italiano era, d'altronde, già stato presentato nell'antologia curata da Anna Re e Patrick Barron, *Italian Environmental Literature*²⁷, pubblicata nel 2004 per il mercato americano, laddove il principio ordinatore era lo stesso di *Americana verde*: ai classici quali Cassola, Calvino, D'Annun-

²⁵ Il volume si articola in più sezioni: “La rivelazione di un amore” (Vladimir Nabokov, Pablo Neruda, William Henry Hudson, Piero Calamandrei); “La natura come gioco” (Luigi Meneghello, Primo Levi, Italo Calvino); “L'arte di osservare la natura” (Vladimir Arsen' ev; John Alec Baker; Mario Rigoni Stern; Italo Calvino, Giuseppe Scortecchi, Francis Ponge, Thoreau, Ernst Jünger); “Il naturalista all'opera” (Henry Walter Bates, Jean-Henri Fabre, Eugène Le Moulte, Charles William Beebe; Camillo Sbarbaro, Ernst Jünger, Robert Macfarlane, Edward Osborne Wilson; “Emozioni caccia e pesca” (Esteban Lucas Bridges, Maurice Genevoix, Raffaele La Capria, Ernest Hemingway, Ivan Turgenev); “Le disavventure del naturalista” (Johathan Franzen, Carlo Emilio Gadda, Gerald Durrell, Daniel Kehlmann).

²⁶ Ci limitiamo, in tale sede, a prendere in esame esclusivamente gli scritti a tema in lingua italiana che, a nostro avviso, si fanno indicatori della diffusione, a livello accademico, della disciplina.

²⁷ Questo l'elenco completo degli autori presentati: Corrado Alvaro; Mariella Bettarini; Virginio Bettini; Giuseppe Bonaviri; Italo Calvino; Dino Campana; Carlo Cassola; Antonio Cederna; Gianni Celati; Gabriele d'Annunzio; Laura Conti; Giuseppe Dessi; Danilo Dolci; Corrado Govoni; Tonino Guerra; Jolanda Insana; Carlo Levi; Nicola Licciardello; Loredana Lucarini; Gianna Manzini; Gianni Mattioli; Daria Menicanti; Eugenio Montale; Giuseppe Moretti; Giorgio Nebbia; Luciana Notari; Anna Maria Ortese; Giovanni Pascoli; Pier Paolo Pasolini; Fulco Pratesi; Salvatore Quasimodo; Nuto Revelli; Monica Sarsini; Massimo Scalia; Carlo Sgorlon; Ignazio Silone; Mario Rigoni Stern; Studio Azzurro; Alfredo Todisco; Giuseppe Ungaretti; Andrea Zanzotto.

zio e Montale si affiancavano i testi di Mariella Bettarini²⁸, Daria Menicanti o Nuto Revelli. Ma torniamo, nuovamente, all'antinomia dell'*ecocriticism*, a quella forte propensione a annettere "tutti" i testi, senza tuttavia tenere conto di possibili differenze. Sono infatti necessari dei presupposti affinché un'opera letteraria possa essere letta *as nature-text*, primi fra tutti l'orientamento ecologico, un antropocentrismo debole, l'egualitarismo biosferico, un rapporto retroattivo fra testo e mondo. Come affermato da Niccolò Scaffai, nel panorama letterario italiano,

L'urgenza della questione ecologica tiene banco soprattutto dagli anni Cinquanta in poi, nella pubblicistica e nella narrativa (Volponi, Ottieri, Ceronetti), dove l'ecologia fa la sua comparsa sia come proiezione simbolica del disagio esistenziale del protagonista nella società, sia in relazione al tema dell'industria, affine e contiguo a quello dell'ambiente e dei suoi mutamenti. Premessa per la scoperta dell'ambiente da parte dei narratori del secondo Novecento è anche l'attenzione neorealista verso la dimensione locale, tesa a rivalutare anche gli aspetti minuti della natura e del paesaggio in aperta polemica e opposizione rispetto al magniloquente centralismo fascista. Anche la narrativa italiana più recente tratta l'ecologia come materia di impegno, cercando in alcuni casi di aprire un credito simbolico verso il tema del degrado (con alcuni suoi specifici motivi: la spazzatura, l'inquinamento). (2007, 17)

Ecco perché il canone "eco", delineato da Re e Burrton, potrebbe benissimo essere integrato con le figure di altri autori, primo fra tutti Paolo Volponi, come dimostrato dal passo che ci apprestiamo a citare:

La natura e l'animale sono in realtà molto lontani dal nostro mondo, spezzati e in parte dimenticati, indagati, usati, condizionali, strumentalizzati, allevati, certamente tirati fuori dalla loro realtà, dalla loro condizione originaria, unitaria. [...]

[...] L'uomo sta rimanendo solo [...], non ha più nemmeno il sostegno di un mondo; la coscienza, la visione – direi – e il rispetto i un mondo [...].

Tutto è ridotto a strumento [...], per un vorticoso percorso che va sempre più verso il fuori, un fuori [...].

L'animale [...] non è più una presenza attiva [...] [e] vera; non più quella antagonistica dell'antichità [...]; e non è più inteso come protagonista ma solo anch'esso [...] come un domestico, un servo, ma più che altro come cibo, pelliccia, ecc [...].

L'animale, da parte sua, esiste in tante associazioni e immagini – l'associazione che è meccanismo certamente psicanalitico, ma anche poetico, lo vede come sangue,

²⁸ "Animali, oh, voi, primo mondo di noi, mondo di me, salvati dal diluvio, dalle tempeste per così farvi imitare (imitatori voi irraggiungibili, da noi antropomorizzati) nelle favole più snelle, in tutte le più arcaiche fole fitte di dinosauri/draghi volanti, di serpenti, di lupi/agnelli, di cavalli giganti e nani [...]. La vostra discendenza v'accatasta miseramente tra quei (tristi) mezzi per qualche (losco) fine: voi, però, siete Fini regali, mai mezzi [...]. Canto voi, filogenetiche creature dei nostri oscuri delitti, delle nostre congiure; rimorsi immensi; infinite specie di colpe per auto-stragi" (Bettarini 1994, 2).

scatto, bocca aperta [...], calore, piuma, volo, vento, cattura, manovra [...]; e sempre funzionante [...], ma capace sempre di correre la sua vita, libera, pulita, pura, con una felice irresponsabilità. Ed è questa che forse l'uomo invidia. Irresponsabilità [...] di chi non ha gli obblighi che sono invece imposti [...] dall'essere diventato un presuntuoso regnante eretto [...].

[Allora,] il poeta si canta davanti a una collina come davanti a un passero, e non per smemorarsi o sparire nella natura [...], ma proprio per ritrovare se stesso dentro e intorno a sé, la natura e l'animale dentro e fuori di sé. (Volponi 1995, 103-114)

Affermazioni, queste, che non necessitano di chiosa alcuna, se non per giungere alla constatazione di un biocentrismo ben consolidato, il quale prende coscienza della distanza e dello scollamento avvenuto tra l'*Homo Sapiens* e la biosfera, rivelante non solo una forte tensione antispecista (refrattaria a considerare l'animale come semplice *uti e instrumentum*, riconoscendone invece il valore intrinseco), bensì una vera e propria critica al "paesaggio incorniciato", perché è necessario "riconoscere la natura e anche gli animali come vita e vitalità anche propria e non soltanto come paesaggio o brano di bellezze stereotipate e consumate come capita invece alla grande maggioranza degli uomini" (ivi 1995, 104). Le parole di Volponi, sostanzialmente, potrebbero benissimo fungere da *exordium* a qualunque discorso di tipo ecocritico, proprio per il loro riferimento al ruolo che la letteratura intrattiene col mondo e l'ambiente, in nome di un rapporto retroattivo tra testo e natura. Anche alcuni estratti da *Danubio* di Claudio Magris sarebbero potuti figurare in questa linea letteraria ecologica, come testimoniato dall'episodio della lepre uccisa: l'animale, benché ridotto a trofeo e pietanza da digerire, conserva ancora la sua dignità²⁹, tale da spingere l'autore triestino a un'agnizione spiazzante, dove il senso di colpa cede il passo a una morte reciproca:

Sulla porta incontriamo il collega del signor Baumgartner. La lepre che egli ha preso è l'immagine del deficit dell'universo e del peccato originale della vita che si nutre di morte. Fra qualche ora quella lepre sarà un grazioso trofeo e più tardi un piatto succulento, ma adesso è ancora fuga e terrore, la sofferenza della creatura che non ha chiesto di vivere né meritato di morire, il mistero della vita, questa cosa strana che c'era nella lepre sino a poco fa e che ora non c'è più e che neanche gli scienziati sanno bene cosa sia, se per definirla ricorrono a tautologie come "l'insieme dei fenomeni che si oppongono alla morte. Non so bene [...] perché [...] ma [...] dinanzi a quella lepre [...] provo un sentimento di vergogna. (Magris 1986, 197-198)

²⁹ Si confronti con l'episodio della lupa morente in *A Sand County Almanac* di Aldo Leopold: "We reached the old wolf in time to watch a fierce green fire dying in her eyes. I realized then, and have known ever since, that there was something new to me in those eyes—something known only to her and to the mountain. I was young then, and full of trigger-itch; I thought that because fewer wolves meant more deer, that no wolves would mean hunter's paradise. But after seeing the green fire die, I sensed that neither the wolf nor the mountain agreed with such a view" (Leopold 1989, 30).

Oppure, si pensi a *Lo Smeraldo* di Mario Soldati che, nella sua onirica ambientazione postatomica, si fa metafora di un futuro possibile, dove l'inquinamento è destinato a "durare per sempre" e il mondo è spaccato in due dalla "Linea":

“E come farò a sapere dov'è la linea?»

“Ve ne accorgete subito. Vi sono cartelli un po' dappertutto, perfino sui piccoli sentieri di montagna [...]. Tutti hanno una terribile paura dell'inquinamento [...]. I primi cartelli di avviso cominciano a cinquanta chilometri di distanza. Poi, in prossimità, ve ne accorgete subito perché le case sono abbandonate, distrutte o parzialmente distrutte, gli alberi più grandi sono bruciati o morti, le fontane portano anche quelle dei cartelli col divieto di bere, eccetera. Nelle vicinanze della Linea, la popolazione a poco a poco si fa più rara. (Soldati 1974, 179)

Gli esempi addotti, per quanto esigui, dimostrano come, almeno a livello italiano, lo spettro degli autori da includere in un mannello ecocritico sia ancora *in fieri* e, sicuramente, passibile ulteriori perfezionamenti. Come rileva sempre Scaffai (2007, 10), il tema della natura è fuorviante, sia perché può denotare un contenuto anti-ecologico (relativo, quindi, alla mera contemplazione) ma, soprattutto, incappa nel rischio di un indugio sul paesaggio, svincolandosi dal concetto stesso di *oikos*. Sarà necessario, dunque, puntare il *focus* su quella che è la crisi del soggetto e, soprattutto, su come l'ambiente – inteso come *framework* di forze interagenti – possa rispondere a questa a livello del letterario, originando in tal modo una tensione etica.

Riferimenti bibliografici

- Adamson Joni, Slovic Scott (2009), “The Shoulders We Stand on: An Introduction to Ethnicity and Ecocriticism”, *Melus* 34, 2, 5-24.
- Alaimo Stacy, Hekman Susan, eds (2008), *Material Feminism*, Bloomington, Indiana UP.
- Alaimo Stacy (2010), *Bodily Natures. Science, Environment and the Material Self*, Bloomington, Indiana UP.
- Allister Mark (2004), *Eco-Man: New Perspectives on Masculinity and Nature*, Charlottesville-London, University of Virginia Press.
- Ambruster Kate, Wallace Kathleen (2001), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Barron Patrick, Re Anna (2004 [2003]), *Italian Environmental Literature. An Anthology*, New York, Italica Press.
- Bateson Gregory (1972), *Steps to an Ecology of Mind, Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, San Francisco, Chandler Publishing Company.
- Bennett Jane (2010 [2009]), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London, Duke UP.
- Bettarini Mariella (1994), “Anime/Animali”, *L'area di Broca* 59, 2, 2.

- Biagini Enza (2016), *Saggi di teoria della letteratura. Percorsi tematici*, Firenze, Firenze UP.
- Buell Lawrence (1995), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge-London, The Belknap Press of Harvard UP.
- (2001), *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP.
- (2005), *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing.
- Buell Lawrence, Salabè Caterina (2013), “La critica letteraria diventa eco”, in Caterina Salabè (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 3-15.
- Calvino Italo (2002), *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori.
- Cameron Sharon (1985), *Writing Nature: Henry Thoreau's Journal*, New York, Oxford UP.
- Carson Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin; London, Hamish Hamilton.
- Clark Timothy (2011), *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*, Cambridge, Cambridge UP.
- Commoner Barry (1971), *The Closing Circle. Nature, Man and Technology*, New York, Alfred A. Knopf.
- Coole Diana, Frost Samantha, eds (2010), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham-London, Duke UP.
- Corti Maria (1997), *Per un'enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- Darwin Charles (1859), *On the Origins of Species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, London, John Murray.
- Demetrio Duccio (2013), *La religiosità della terra. Una fede civile per la cura del mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Detienne Marcel (2000), *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil.
- Derrida Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Rodolfo Balzarotti, Francesca Bonicalzi, Giacomo Contri, et al. (1969), *Della grammatologia*, Milano, Jaka Book.
- Eco Umberto (1973), *Il costume di casa*, Milano, Bompiani. Engl. trans. by William Weaver (1987 [1986]), *Travels in Hyperreality. Essays*, San Diego-New York-London, Harcourt Brace & Company.
- Emerson R.W. (1836), *Nature*, Boston, James Munroe & Company.
- Ferroni Giulio (1996), *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Love G.A. (1996), “Revaluing Nature. Toward an Ecological Criticism”, in Cheryl Glotfelty, Harold Fromm (eds), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press, 225-240.
- Glotfelty Cheryl, Fromm Harold, eds (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press.
- Haeckel Ernst (1866), *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, vol. II, Berlin, Georg Reimer.

- Haraway Donna (1989), *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York, Routledge.
- Iser Wolfgang (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Verlagsort. Engl. trans. by D.H. Wilson (1974), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins UP.
- Iovino Serenella (2004), *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci.
- (2012a), "Material Ecocriticism: Matter, Text, and Posthuman Ethics", in Timo Müller and Michael Sauter (eds), *Literature, Ecology, Ethics: Recent Trends in European Ecocriticism*, Heidelberg, Winter Verlag, 51-68.
- (2012b), "Steps to a Material Ecocriticism: The Recent Literature About the 'New Materialisms' and Its 'impact' for Ecocritical Theory", *Ecozon@* 1, 134-145.
- (2015), "Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia", in Daniela Fargione, Serenella Iovino (a cura di), *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature e culture*, Milano, LED, 103-117, <http://www.ledonline.it/Relations/allegati/711-6-Contaminazioni-Ecologiche_Iovino.pdf> (11/2016).
- (2015 [2006]), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Jonas Hans (1984 [1979]), *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di P.P. Portinaro (2002), *Il principio responsabilità: un'etica per la civiltà tecnologica*, Torino, Einaudi.
- La Porta Filippo (2004), *Autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Leopold Aldo (1987 [1949]), *A Sand County Almanac and Sketches here and there*, introduction by Robert Finch, special commemorative edition, New York-Oxford, Oxford UP.
- Magris Claudio (1986), *Danubio*, Milano, Garzanti.
- Maran Timo (2007), "Towards and Integrated Methodology of Ecosemiotics: The Concept of Nature-Text", *Sign Systems Studies* 35, 269-294.
- Marx Leo (1964), *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York-Oxford, Oxford UP. Trad. it. di Eva Kampmann (1985), *La macchina nel giardino. Tecnologia e ideale pastorale in America*, Roma, Lavoro.
- Meeker Joseph (1972), *The Comedy of Survival. Studies in Literary Ecology*, New York, Charles Scribner's sons.
- Merrill Ingram Annie, Marshall Ian, Philippon D.J., et al. (2007), *Coming into Contact, Explorations in Ecocritical Theory and Practice*, Athens-London, The University Of Georgia Press.
- Moretti Franco (1987), *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi.
- Oppermann Serpil, Özdağ Ufuk, Özkan Nevin, et al., eds (2011), *The Future of Ecocriticism. New Horizon*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- (2014), *Material Ecocriticism*, ed. by Serenella Iovino, Bloomington, Indiana UP.
- Orunesu Gianfranco, Passi Lucio, Tiezzi Enzo, a cura di (1987), *Antologia verde. Letture scientifiche, filosofiche e letterarie per una coscienza ecologica*, Firenze, Giunti-Marzocco.
- Phillips Dana (1999), "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology", *New Literary Criticism* 30, 577-602.
- Proietti Paolo (2008), *Specchi del letterario: l'imagologia. Percorsi di letteratura comparata*, Palermo, Sellerio.

- Re Anna (2009), *Americana verde. Letteratura e ambiente negli Stati Uniti*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Rueckert William (1978), "Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism", *Iowa Review* 1, 71-86; ora in Cheryll Glotfelty, Harold Fromm, Teresa Shewry, eds (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press, 105-123.
- Salabè Caterina, a cura di (2013), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli.
- Salvadori Diego (2015), *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze UP.
- Scaffai Niccolò (2007), "Per una critica ecologica della letteratura", *Compar(a)ison* 2, 5-18.
- Scandurra Enzo (2012), *Vite periferiche. Solitudine e marginalità in dieci quartieri di Roma*, presentazione a cura di Bruno Amorso, Roma, Ediesse.
- Sears Paul (1964), "Ecology – A Subversive Subject", *Bioscience* 14, 7, 11-13.
- Shelley Mary (1817), *Frankenstein or the Modern Prometheus*, London, Dent; New York, Dutton.
- (1826), *The Last Man*, Paris, A. and W. Galignani.
- Siewers A.K. (2010 [1996]), "Ecocriticism", in Michael Payne, J.R. Barbera (eds), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, New York, Oxford UP.
- Slovic Scott (2010), "The Third Wave of Ecocriticism: North American Reflections on the Current Phase of the Discipline", *Ecozon@* 1, Reno, University of Nevada, vol. I, 4-10, <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21206/third_Slovic_ecozona_2010_N1.pdf?sequence=1> (11/2016).
- Soldati Mario (1974), *Lo smeraldo*, Milano, Club degli Editori.
- Stara Arrigo (2006), *La tentazione di capire e altri saggi*, Firenze, Le Monnier.
- Sturani Matteo, a cura di (2013), *Pietre, piume e insetti. L'arte di raccontare la natura*, Torino, Einaudi.
- Thoreau H.D. (1854), *Walden or Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields.
- Trocchi Anna (2002), "Temi e miti letterari", in Armando Gnisci, *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 63-86.
- Turi Nicola (2016), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze UP.
- Visco Emmanuela (2015), *Serenella Iovino: "Ecologia e letteratura un binomio inscindibile"*, intervista online <<http://www.dailygreen.it/punto-g/serenella-iovino-ecologia-e-letteratura-un-binomio-inscindibile/>> (11/2016).
- Volponi Paolo (1965), *La macchina mondiale*, Garzanti, Milano.
- (1978), *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino.
- (1995 [1994]), *Scritti dal margine*, a cura di Emmanuele Zinato, Lecce, Lupetti & Piero Manni.
- Waage F.O. (1985), *Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*, New York, Modern Language Association of America.
- White Gilbert (1813 [1789]), *The Natural History of Selborne*, London, Whit Engraving.
- Williams Raymond (1985 [1973]), *The Country and the City*, London, The Hogarth Press.
- Zapf Hubert (2014), "Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and Literary Creativity", in Serenella Iovino, Serpill Oppermann (eds), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana UP, 51-66.

L'ecocritica in Italia: ambiente, letteratura, nuovi materialismi.
A proposito dei volumi di Serenella Iovino,
Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation
(Bloomsbury Academic, 2016, pp. 192)
e di Nicola Turi (a cura di),
Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca
(Firenze UP, 2016, pp. 394)

Emiliano Guaraldo

University of North Carolina – Chapel Hill (<guaraldo@live.unc.edu>)

Abstract

In the last decade, ecocriticism has emerged and quickly spread as one of the most prominent methods of literary analysis. In this review article, a brief history of ecocriticism and the Environmental Humanities is presented. Specifically, the article introduces the reader to the seminal and fundamental texts that constitute an essential ecocritical reading list. In addition, it presents the most important currents of the discipline and the state of Italian ecocriticism. In the second part, two recent volumes (Iovino 2016 and Turi 2016) are reviewed.

Keywords: *ecocriticism, ecological thought, ecology and literature, environmental humanities, new materialism*

Those who contemplate the beauty of the earth find reserves of strength that will ensure as long as life lasts. There is something infinitely healing in the repeated refrains of nature - the assurance that dawn comes after night, and spring after winter.
Carson, Pratt 1965, 87¹

¹“Coloro che contemplano la bellezza della terra trovano riserve di forza che perdureranno fino a quando ci sarà vita. C'è qualcosa di infinitamente rigenerante nei ripetuti ritornelli della natura – la promessa che l'alba viene dopo la notte, e la primavera dopo l'inverno”. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Nel 1962 Rachel Carson, biologa e zoologa statunitense, pubblica *A Silent Spring* (tradotto in Italia nel 1963 da Feltrinelli come *Primavera Silenziosa*) dando vita ad una rivoluzione culturale in senso ambientalista che avrebbe avuto un impatto profondo nel modo in cui concepiamo il rapporto fra gli esseri umani e l'ambiente che ci circonda. Il bellissimo libro di Carson, che trattava i danni dei pesticidi e l'opera di disinformazione messa in atto allora dalle industrie chimiche coinvolte, influenzò molti intellettuali e letterati anglosassoni. È un testo senza dubbio da ritenere fondamentale per la nascita dell'ecocritica, la corrente di analisi letteraria che si interessa al rapporto fra il mondo naturale e la letteratura.

Negli anni Sessanta, gli studi umanistici e letterari, in particolare nel mondo anglosassone, iniziarono a fare propri concetti quali l'ecologia, l'ambiente e il mondo materiale, non arrivando però alla definizione formale di un movimento di critica letteraria centrato su questi temi. A tal proposito, va ricordato come testo seminale per lo sviluppo dell'ecocritica il famoso *The Country and the City* di Raymond Williams, pubblicato nel 1973, in cui il padre dei *cultural studies* britannici proponeva un'analisi degli spazi rurali ed urbani della letteratura inglese finalizzata a comprendere i cambiamenti socio-economici innescati dal capitalismo industriale in Inghilterra. L'ecocritica intesa come teoria e metodologia di indagine letteraria, però, prese forma e "coscienza di sé" solo negli anni Novanta, con la pubblicazione della celebre antologia critica *The ecocriticism reader* (Fromm, Glotfelty, Shewry 1996) e del lavoro di Scott Slovic sulla *nature writing* americana (1992).

Negli anni Settanta, il filosofo norvegese Arne Naess aveva fondato la *Deep Ecology* (ecologia profonda), l'eco-filosofia che proponeva un cambio culturale radicale, sostenendo con forza il valore intrinseco della vita non-umana. Il primo punto del manifesto dell'ecologia profonda recitava: "The well-being and flourishing of human and nonhuman life on Earth have value in themselves (synonyms: inherent worth, intrinsic value, inherent value). These values are independent of the usefulness of the nonhuman world for human purposes" (Naess, Sessions 1984, 4). La vita non-umana e quella umana venivano di fatto inserite in un sistema bio-etico universale, liberato dalle logiche dell'utilità e del profitto industriale. È importante ricondurre le radici dell'ecocritica a questi testi e movimenti chiave, perché questo ci può aiutare a spiegare il profondo legame che molti ecocritici, pur operando all'interno dei loro dipartimenti accademici, mantengono con l'attivismo, con la filosofia e con le scienze naturali.

L'ecocritica anglosassone fin dai suoi primi passi, forse anche grazie all'interdisciplinarietà dei dipartimenti di studi letterari nord-americani, ha partecipato a dibattiti culturali condotti da studiosi di varie discipline (tra cui le scienze, le filosofie continentali e la critica letteraria), e attivisti, evolvendo da un tipo di studio interdisciplinare ad uno più propriamente transdisciplinare. Capire il profondo rapporto di interdipendenza fra gli uomini e i paesaggi che

occupano e lentamente (o violentemente) modificano, fra il mondo biologico e quello inorganico, fra l'umano e il non-umano sono alcuni degli obiettivi della ricerca di questi studiosi e attivisti. L'ecocritica contemporanea, dunque, si propone una missione pragmatica parallelamente a quella di analisi letteraria: una missione etica e pedagogica. L'evoluzione verso la transdisciplinarietà intrapresa dall'ecocritica anglosassone ha portato all'emergere di quelle che sono definite *Environmental Humanities*: un insieme di pratiche e discorsi di ricerca umanistica in costante dialogo con le scienze ambientali e naturali. Più che una prospettiva critica distaccata dall'ecocritica, le *Environmental Humanities* sono sorte come modello di collaborazione accademica interdipartimentale, favorendo la nascita di centri di ricerca (il Nelson Institute's Center for Culture, History, and Environment in Wisconsin e il KTH Environmental Humanities Laboratory di Stoccolma), riviste accademiche (*Resilience*, <<http://www.resiliencejournal.org>>, 11/2016), e collane specializzate (tra le più importanti quelle di Indiana University Press e University of Minnesota Press).

In Italia, la missione ecologica degli studiosi ecocritici, che spesso hanno avuto difficoltà a ritagliarsi uno spazio nei dipartimenti di studi letterari, è stata portata avanti prevalentemente dalla filosofa ambientale Serenella Iovino, che grazie a due libri di grande successo (Iovino 2004 e 2006) è divenuta portavoce della disciplina nel contesto italiano. La proposta della prospettiva ecocritica ha talvolta suscitato dubbi negli ambienti accademici italiani meno ricettivi delle istanze e delle metodologie delle *Environmental Humanities*. Una certa differenza di ricezione è ben rappresentata dalla reazione alla presentazione plenaria tenuta da Rosi Braidotti – “Posthumanist Paradoxes” – alla conferenza annuale dell'AAIS (American Association of Italian Studies) del 2014 a Zurigo: mentre l'intervento della studiosa ricevette una lunga *standing ovation* da parte degli italianisti dell'accademia anglosassone, le giunsero aspre critiche di tipo anche ideologico oltre che disciplinari². D'altra parte, l'atteggiamento ‘sospettoso’ di studiosi dell'accademia italiana è alimentato da non pochi saggi e articoli i quali, influenzati dalle correnti critiche anglosassoni, si limitano ad analisi superficiali e carenti di spessore critico e, quindi, vengono recepiti come studi “alla moda” e come poco rigorosi dal punto di vista metodologico.

Un aspetto particolare della ricezione dell'ecocritica si riscontra nell'italianistica italiana, in cui la metodologia ecocritica talvolta viene scambiata con una mera griglia interpretativa della presenza di elementi naturali, animali o del paesaggio all'interno di un determinato testo, oppure con un mero strumento per l'analisi di opere esplicitamente orientate verso una critica

² Federica Alziati scrisse le sue riflessioni sull'AAIS di Zurigo su *Il Giornale del Popolo* (<<http://www.gdp.ch/cultura/un-futuro-di-animali-vitruviani-id27194.html>>, 11/2016), muovendo critiche sia alla presentazione di Braidotti che all'inclusione, ritenuta eccessivamente numerosa, di sessioni a tema ecologico e di *gender studies* nel convegno degli italianisti americani.

ambientalista dell'era in cui viviamo. Il dibattito critico sviluppatosi intorno all'ecocritica e in generale nelle *Environmental Humanities* in realtà si pone come obiettivo un cambiamento di focus, un *cultural shift* e di prospettiva: una rivoluzione epistemologica e un generale rinnovamento delle discipline umanistico-letterarie. Tra gli obiettivi delle *Environmental Humanities* si individuano chiaramente il superamento della dicotomia natura-cultura, che per secoli non è mai stata messa in discussione, e una maggiore attenzione nei confronti del mondo della materia, della biologia e dell'ecologia intesa come sistema di interdipendenza ontologica. In questo senso la letteratura, ma anche il cinema e le arti visive, sono oggetti privilegiati di tale metodologia critica poiché nella creazione letteraria coincidono le *agencies* di soggettività umane e non-umane. Come si può scindere la creazione letteraria dalla materialità e dagli ecosistemi eco-ontologici che l'hanno resa possibile nel corso dei secoli? Per via di questa ampiezza di orizzonte critico e filosofico, spesso gli studiosi ecocritici costruiscono le proprie impalcature teoriche traendo nozioni dal postumanesimo (ad esempio Haraway 1991, Marchesini 2002), dalla filosofia continentale e dalla *critical theory* (fra i più influenti Agamben 2002, Derrida 2006, Deleuze 1981), dalla biopolitica italiana e francese (Roberto Esposito 2002, Michel Foucault 1997), dall'eco-femminismo (Alaimo 2010), e dalle scienze naturali (si pensi per esempio a Barad 2007).

Il sorgere di nuovi fenomeni ecologici potenzialmente devastanti (se non addirittura apocalittici) quali l'antropocene, il cambiamento climatico, la violenza lenta ovvero la *slow violence* teorizzata da Rob Nixon (2011), l'ontologia degli oggetti ovvero la *object-oriented-ontology* proposta da Harman (2002) e Morton (2010), ha avuto un profondo impatto anche nelle arti e nella cultura di massa: sono innumerevoli infatti i romanzi (per citarne uno, si pensi all'acclamato *Sirene* di Laura Pugno del 2007) e i film *mainstream* (per esempio il colossal hollywoodiano apocalittico *The Day After Tomorrow* del 2004) che affrontano questi argomenti. Inoltre, temi così complessi richiedono un tipo di studio transdisciplinare, su cui spesso le scienze naturali stesse si appoggiano, appropriandosi anche delle ricerche storiche, antropologiche, letterarie, sociologiche. In un mondo interconnesso, fatto a sua volta di sistemi e network complessi, emergono studi e campi di ricerca profondamente interdipendenti. Questa è la vera differenza fra approccio interdisciplinare e transdisciplinare.

Grazie a questa ampiezza metodologica, le *Environmental Humanities* hanno progressivamente ampliato il loro campo di studi, dando vita ad una serie di *studies* quali le *energy humanities* (Pinkus 2016), l'ecocritica materiale (Iovino e Oppermann 2014), la petro-critica (LeMenager 2014), gli *animal studies* (Amberson e Past 2014), ecc... Il cosiddetto *environmental turn* ha quindi imposto anche un cambio di prospettiva nello studio delle scienze umanistiche e letterarie: non più isolate dagli studi scientifici, tecnologici, sociologici, ma anzi in costante dialogo. Questo fenomeno è riscontrabile anche grazie al crescente numero di scienziati – tra cui geologi come Jan

Zalasiewicz (2008) e fisici come Karen Barad (2007) – che esprimono una spiccata sensibilità umanistica e un maggiore interesse per la produzione letterario-culturale e filosofica nelle proprie prospettive disciplinari. In questo senso le *Environmental Humanities* si pongono anche come obiettivo una rivoluzione epistemologica della ricerca umanistica e il suo rinnovamento nel contesto accademico.

Nell'italianistica, finora gli studi ecocritici si sono concentrati per lo più su un gruppo di autori in cui la componente ecosofica è più evidente, se non addirittura esplicita. Le opere di Italo Calvino, Paolo Volponi, Andrea Zanzotto, Gianni Celati, Filippo Tommaso Marinetti, ma anche di Wu Ming, Laura Pugno, Mario Luzi, solo per citarne alcuni, sono state oggetto di studio da prospettive ecocritiche, di *animal studies*, e postumane³. In maniera simile, una serie di autori teorici italiani (Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Mario Perniola, Serenella Iovino, Roberto Marchesini, ma anche certe ricerche condotte dal Laboratorio di Ontologia dell'Università di Torino, <<http://labont.it>>, 11/2016) sono stati riscoperti in quest'ottica ed inseriti nel *framework* teorico di riferimento dell'ecocritica e degli *animal studies* italiani, contribuendo a creare, di fatto, un mix teorico-critico unicamente italiano: una sorta di *Italian thought* in chiave ecocritica, postumana e antispecista.

I due testi presi in esame in questo breve saggio, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation* di Serenella Iovino ed *Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca* curato da Nicola Turi, sono molto diversi tra di loro. Il testo di Iovino, divenuto in brevissimo tempo molto popolare nel contesto dell'italianistica anglosassone, presenta una raffinatezza metodologica e teorica che sono chiaramente il prodotto di un forte *background* filosofico, ma anche di un infaticabile coinvolgimento nei dibattiti internazionali sulla disciplina. Iovino è proponente del cosiddetto *Material Ecocriticism*, una corrente ecocritica che volge il suo interesse di ricerca al mondo della materia, delle sostanze e degli elementi chimici. Negli ultimi anni, l'opera di Iovino è entrata prepotentemente nel *toolbox* teorico dell'italianistica anglosassone, come è dimostrato dalla sua presentazione *keynote* – *From Slow Violence to Slow Food: Piedmont's Stories of Landscapes, Resistance, and Liberation* – alla conferenza annuale dell'AAIS del 2016 a Baton Rouge. In quell'occasione, Iovino ebbe modo di presentare il suo lavoro sullo scrittore Nuto Revelli, autore de *Il mondo dei vinti*, incentrato sul rapporto fra le narrative della cultura rurale e il territorio delle Langhe (Revelli 1977).

Ogni capitolo di *Ecocriticism and Italy* è centrato su un'area dell'Italia di particolare rilevanza con il tema dell'ambiente. Le aree scelte da Iovino sono Napoli, la laguna di Venezia, le Langhe ed il Monferrato, e l'Irpinia, L'Aquila e il Belice. Queste aree sono unite da narrative di tipo ambientalista,

³ Si pensi al recente volume curato da Amberson e Past, *Thinking Italian Animals* (2014).

individuate dall'autrice e rese evidenti da un'ampia selezione di romanzi, poesia, teatro, ma anche di archeologia, geografia, storia e scienze ambientali. I luoghi, per Iovino, sono da leggere ed analizzare come testi, come narrazioni collettive degli agenti umani e non umani che li popolano. Archeologia, storia ambientale, letteratura, cinema, arti visive, esperienze personali fanno emergere e connettono il passato con il presente ed il futuro dei luoghi e degli esseri che li abitano. È chiaro che lo scopo del libro è di proporre un modo nuovo (o almeno nuovo per l'italianistica) di leggere e di analizzare i testi, un modo in cui il testo letterario non è concepito in "un vuoto", ma è invece interconnesso con il mondo che lo circonda. Per Iovino, infatti, "literature not only provides a theory to better see reality, but — transforming reality itself into its own story — it also provides interpretive keys to read reality as a material-discursive continuum, as a text" (Iovino 2016, 69).

Napoli e Venezia sono i due casi più interessanti fra quelli trattati nel volume. Nel capitolo dedicato a Napoli, Iovino cerca di leggere la corporeità della città, approfondendo l'analisi dell'interazione dei corpi degli agenti umani e di quelli non umani. Le rovine di Pompei, la contaminazione legata alle eco-mafie e *La pelle* di Curzio Malaparte diventano per Iovino momenti esemplari di espressione della compenetrazione e dell'ibridizzazione dei vari corpi che costituiscono Napoli. Iovino studia infatti "some of the many bodies of Naples and its turbulent surroundings and about how memories and meanings are materially carved on to them". Questi sono i corpi di "humans and nonhumans, hybrid bodies that coalesce with the materiality of places and natural forces, interacting with flows of substances, imagination, and discourses". Attraverso queste "reciprocal transformations, the lively matter of these bodies becomes a template for the stories of this region, a narrative agency, a 'storied matter'" (ivi, 15). Per il caso di Napoli, Iovino indica nel concetto di porosità una delle componenti chiave per ripensare il rapporto fra i corpi umani e quelli non umani. È infatti la porosità la caratteristica che rende possibile lo scambio molecolare, biologico fra diversi corpi e fra i corpi e l'ambiente che li circonda. Se consideriamo lo spazio vuoto il sito in cui le particelle di materia si muovono e sono attive, è dall'interazione fra vuoto e densità che emergono tutti i potenziali corpi "and it is this interplay that makes all bodies, from atoms and molecules to assemblages and collectives of humans and nonhumans, permeable to the world. This porosity occurs at many levels, both material and semiotic, allowing transformations, metabolism, and flows of matter, energy, and information" (ivi, 18). L'eruzione del Vesuvio che distrusse Pompei, e la sua storia successiva di inabissamenti materiali e culturali e di riscoperta e rinascita, assurgono quindi a simbolo per eccellenza di una memoria (imperfetta) ibrida di agenti umani e non umani, poiché "the world is not simply 'fabricated' by discourses and cultural memory. There is a strong, deep, and complex interrelation between the agency of natural forces and the agency of cultural practices" (ivi, 25). In questa composizione di corpi

umani e di materia rappresentata da Pompei “the bodies inform (and narrate) about an almost forgotten complexity (the site of the ancient Pompeii), the lava informs (and narrates) about the forgotten orographic structure of this site, inhabited by volcanic and seismic agencies, even though it was believed to be “simply” a mountain” (ivi, 26).

Anche nel caso di Venezia, Iovino dimostra un grande interesse per le condizioni eco-geologiche che ne costituiscono, letteralmente e letterariamente, le fondamenta e per gli eventi che ne hanno mutato drammaticamente l'equilibrio biologico. Iovino individua non solamente nel caranto la base fisica della città di Venezia e delle narrazioni che ospita e di cui porta i segni, ma anche nel rapporto di interdipendenza con la struttura biologica della laguna stessa le caratteristiche biotiche fondamentali della città. Il respiro della laguna, che alternatamente immette ed emette la marea, rappresenta l'equilibrio precario su cui l'esistenza di Venezia si basa materialmente, dando vita ad affascinanti momenti bio-semiotici. Venezia deve la sua importanza, e la sua unicità estetica e culturale, ad un raffinato sistema eco-culturale di controllo e di convivenza con le necessità biologiche della laguna. Questo rapporto di interdipendenza e di ibridizzazione è, fra gli altri, riconosciuto anche da Goethe nel suo *Italienische Reise* (1816-1817; *Viaggio in Italia*, 1831). Il punto di rottura di questo delicato equilibrio fra economia, cultura ed ecologia veneziane individuato da Iovino nell'inizio della dominazione asburgica che portò alla privatizzazione di ampie parti della laguna e a massicci interventi infrastrutturali volti ad aumentare la produttività industriale della laguna. Iovino sembra suggerire che nel momento in cui nuovi amministratori, per forza di cose lontani dai secoli di conoscenza e di interconnessione con il paesaggio lagunare, decisero di applicare logiche economiche incompatibili con l'ecosistema veneziano, in quel momento Venezia iniziò ad alienarsi dalla natura della laguna. Successivamente, la costruzione di Porto Marghera e degli stabilimenti petrolchimici accelerò violentemente la trasformazione di Venezia dalla sua natura di “testo” generato dalla collaborazione di agenti umani e non-umani, alla dimensione di paesaggio scenografico (*scenery*) sfruttato a fini economici. In questo contesto di “paesaggio pittoresco” dominato allo stesso tempo dalle industrie petrolchimiche e da quella del turismo di massa, la sopravvivenza stessa di Venezia e dei suoi abitanti umani e non-umani è messa in rischio. In questo senso Marghera rappresenta un'anti-Venezia, non solo per la sua specularità geografica e per la sua opposizione simbolico-estetica, ma anche per la sua potenziale carica distruttrice. Il delicato *bios* veneziano, avvelenato dall'inquinamento tossico (a lungo tenuto nascosto e negato dalle aziende petrolchimiche) di Marghera, lentamente muore. Iovino identifica questo concetto di *cognitive injustice* (ingiustizia cognitiva), specialmente nella sua caratterizzazione di emergenza ecologico-sanitaria, in *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann (1912; *Morte a Venezia*, 1930). La connessione simbolica riscontrata da Iovino fra la vicenda raccontata da Mann e di quella delle morti

legate al petrolchimico di Porto Marghera è evidente. In entrambi i casi, infatti, la popolazione è vittima, oltre che di un agente esterno portatore di morte e malattia, anche della colpevole gestione dell'informazione che rende la soluzione dell'emergenza più complicata. In questo capitolo sono presi in esame autori molto diversi fra loro. Oltre ai già citati Goethe e Mann, sono analizzati anche l'opera poetica di Andrea Zanzotto e il teatro di Marco Paolini.

Ecocriticism and Italy ha il potenziale per diventare un testo di riferimento per l'ecocritica italiana e un modello per futuri studi letterario-ambientali. Iovino dimostra la grande creatività ed ecletticità di questo nuovo genere di studi letterario-umanistici, aprendo possibili spazi interpretativi e costruendo un *framework* teorico vario, ma sempre preciso ed esaustivo.

Il testo curato da Nicola Turi, *Ecosistemi letterari*, nasce da presupposti teorici e disciplinari molto diversi da quelli di *Ecocriticism and Italy*. Nel suo progetto, Turi si pone come obiettivo la comprensione di fenomeni critici quali l'ecocritica e gli studi sullo spazio e di tracciar nei punti di forza e le "debolezze" (o addirittura i "pericoli") derivanti dalla loro crescente inclusione negli studi letterari in Italia e all'estero. Il titolo del volume sembra suggerire un'analisi di contesti letterari in cui la componente ecologica assume importanza e significato, ma allo stesso tempo il concetto di ecosistema, saggiamente scelto da Turi, ispira un'idea di sistema autosufficiente e autonomo, seppur in costante ibridizzazione con l'ambiente circostante. In un certo senso, l'ecosistema (in questo caso letterario) è un paradigma culturale che incarna simultaneamente l'interdipendenza dei suoi meccanismi interni, mantenendone l'indipendenza (un'indipendenza forse permeabile o porosa) da altri sistemi o ecosistemi esteriori.

Il volume consiste di sedici interventi organizzati in cinque sezioni: "Uno sguardo teorico", "Testo e commento", "Natura italiana del Novecento", "Fuori d'Italia", e "Altre visioni". Certamente interessante è l'inclusione di una sezione dedicata a testi non italiani e di un'altra dedicata a documenti visivi, contribuendo a dare al libro una forte anima comparatistica.

Nella prima sezione del volume, "Uno sguardo teorico" (15-70), Scaffai, Iacoli e Alfano entrano nel merito della definizione e dell'evoluzione teorica dell'ecocritica anglosassone e italiana. Questi scritti di natura più metodologica e teorica dimostrano una volontà di tracciare coordinate teoriche alternative a quelle unanimemente accettate dell'ecocritica anglosassone. In particolare, nel suo intervento, Giulio Iacoli delinea i limiti concettuali di alcune recenti pubblicazioni dell'italianistica italiana ed internazionale. Iacoli riconosce i limiti di un certo tipo di studi letterari influenzati, almeno in superficie, dall'interesse nei confronti dei concetti di spazio e paesaggio (il *landscape*) ed evidenzia la confusione spesso derivante da quest'ultimo: un concetto assai sfuggente e da sempre divisivo; confusione derivante anche dalla mancata ricezione del lavoro del geocritico francese Bertrand Westphal, evidentemente ancora poco conosciuto fra i critici italianisti operanti negli Stati Uniti. Le ben giustificate critiche

di Iacolo possono essere prese come un punto di partenza per la costruzione di una metodologia (geo)critica più efficace e più improntata verso una fruttuosa collaborazione fra geografi e letterati.

La seconda sezione del volume, "Testo e commento" (71-98), include il saggio di commento di Enza Biagini e il testo integrale di *Lettera agli alberi* (81-98) della scrittrice e poetessa Mariella Bettarini, qui ripubblicato per la prima volta dal 1997, anno della pubblicazione originale. Il bellissimo commento in chiave ecocritica di Biagini non si limita a sottolineare le tematiche ambientali dell'opera di Bettarini, bensì chiarisce anche alcune possibili ambiguità che potrebbero emergere da una lettura ecocritica di quest'opera. Biagini, quindi, ben comprende l'importanza di un ricentramento delle soggettività non umane (in questo caso vegetali) in un senso antispecista e non antropocentrico. Secondo Biagini, infatti, "parlare di alberi alla maniera di Thoreau [...] non equivale a farne un esercizio descrittivo e, secondo la tradizione estetica, una necessaria pennellatura verde in quadri o squarci paesaggistici e esemplari naturalistici della bellezza terrestre, bensì significa considerare gli alberi in quanto protagonisti insostituibili nell'ecosistema e veri e propri "soggetti" di una letteratura ambientale" (Turi 2016, 75).

Fra i saggi presenti nella sezione "Natura italiana del Novecento" (99-194), spicca per profondità di analisi il contributo di Francesco Vasarri dedicato ad Andrea Zanzotto, "La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi" (115-136). Per via della sua inclinazione ambientalista, l'opera di Zanzotto (come visto anche nel libro di Iovino) ben si presta a letture ecocritiche. Nel suo saggio, Vasarri si concentra sul rapporto fra Zanzotto e la microregione di Dolle, in cui il paesaggio, le mutazioni e le distruzioni dell'ambiente naturale, e la violenza nei confronti dei soggetti animali e non umani sono al centro della creazione del poeta veneto. Come ricorda Vasarri, "una riflessione sul benessere del pianeta Terra può scaturire dal più marginale, a volte dal minore dei suoi territori, a patto che chi la esprime abbia avuto modo, nel tempo, di partecipare direttamente alla sua storia, registrando la continua serie degli scambi intercorsi tra l'ambiente e l'uomo fino a "farsene carico, dar credito / a un possibile universale spartito" (ivi, 119).

Distopia, apocalisse e scenari post-apocalittici sono temi spesso presenti nella cosiddetta *cli-fi* (*climate fiction*), ossia la letteratura del cambiamento climatico. Nel suo saggio, "Il disastro prossimo venturo. Distopia, apocalisse, fantascienza: tra Saramago e Ballard passando per Cormac MacCarthy" (221-236), Giuseppe Panella presenta una dettagliata storia del genere letterario distopico prima di soffermarsi su *Ensaio sobre a cegueira* di Saramago (1995; *Cecità*, 1996), *The Road* di Cormac McCarthy (2006; *La strada*, 2010) e J.G. Ballard (*The Wind From Nowhere*, 1961; *Il vento dal nulla*, 1973). Come fa notare anche Panella, la letteratura distopica contemporanea ha certamente declinato paure apocalittiche ancestrali in chiave ambientalista, facendo coincidere la fine del mondo (e della vita *as we know it*) con la distruzione del rapporto di convivenza ed interdipendenza fra la civiltà umana e il pianeta Terra.

Del saggio di Nicola Turi, “‘What secret story are they writing?’ Delillo e la cinetica dei rifiuti in ‘Underworld’” (237-251), è interessante notare l’analisi della dinamica di creazione di significato e di acquisizione *agency* del rifiuto, dell’immondizia, dell’agente contaminante. Nel suo contributo, uno dei più riusciti dell’intero volume, Turi prende in esame uno dei capolavori della letteratura americana contemporanea, *Underworld* di Don Delillo (1997; *Underworld*, 1999). La lettura di questo saggio sembrerebbe confermare l’inscindibile binomio formato dalla violenza e dalla contaminazione, quella *slow violence* introdotta da Rob Nixon nel suo *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* del 2011.

Un altro saggio degno di nota è quello scritto da Luigi Ferri che chiude il volume, “Spazio abitativo ed esperienza del pensare in *The Tree of Life* di Terrence Malick” (293-310). Ferri analizza il capolavoro di Malick, *Tree of Life* (2011) concentrandosi sui concetti di “spazio del pensare” e di “pensiero autentico” (ivi, 302), citando Heidegger e studi di semiologia. Lo spazio individuato da Ferri, dunque, non è uno spazio localizzato, o “uno spazio in cui si spostano i corpi, né un ambiente circondato da alberi o ricco di torrenti; benché l’ambiente e il paesaggio risultino avere un ruolo dominante in tutto il film, l’ambiente originario di cui davvero il film si occupa, sebbene resti nella *trasparenza*, è lo spazio abitativo del pensare. Questo spazio è l’autentica dimora dell’uomo, la sua autentica *patria*” (ivi, 309).

In conclusione, benché i due libri presi in esame in questo breve saggio siano molto diversi, si può sostenere che lo siano però in maniera complementare. Da una parte il libro di Iovino traccia una linea teorica-metodologica che sarà di sicuro successo nel contesto dell’italianistica angloamericana, dall’altra il libro di Turi raccoglie modi alternativi di pensare lo spazio e l’ambiente naturale, non necessariamente ecocritici, da posizioni più ancorate nella filologia. L’imponente mobilitazione di letteratura, filosofia, scienza, e storia messa in atto da Iovino nel suo libro ha il potenziale per indirizzare l’ecocritica italiana verso una metodologia e una forma più precise, seppur mantenendo un’estrema forza creativa e transdisciplinare. In maniera simile, ma allo stesso tempo opposta, gli interventi raccolti da Turi, specialmente nella prima sezione del libro, sono un richiamo necessario al rigore e alla precisione filologici, qualità spesso poco presenti, se non addirittura assenti, negli *studies* angloamericani.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2002), *L’aperto: l’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
 Alaimo Stacy (2010), *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*,
 Bloomington-Indianapolis, Indiana UP.
 Amberson Deborah, Past Elena, eds (2014), *Thinking Italian Animals. Human and
 Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, New York, Palgrave Macmillan.
 Armiero Marco (2011), *A rugged nation: mountains and the making modern Italy:
 nineteenth and twentieth centuries*, Cambridge, White Horse Press. Trad. it. di

- Francesco Peri (2013), *Le montagne della patria: natura e nazione nella storia d'Italia: secoli XIX e XX*, Torino, Einaudi.
- Ballard J.G. (1961), *The Wind From Nowhere*, New York, Berkley Pub. Corp. Trad. it. di Galli Mario (1973 [1962]), *Il vento dal nulla*, Milano, Mondadori.
- Barad K.M. (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke UP.
- Braidotti Rosi (2013), *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press. Trad. it. di Angela Balzano (2014), *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, Derive Approdi.
- Carson Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin. Trad. it. di Gastecci C.A. (1999 [1963]), *Primavera silenziosa*, Milano, Feltrinelli.
- Carson Rachel, Pratt Charles (1965), *The Sense of Wonder*, New York, Harper & Row.
- Chirumbolo Paolo, Pucci Luca, eds (2013), *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea/The Representation of Landscape in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Lewiston, Edwin Mellen Press.
- Deleuze Gilles (1981), *Spinoza: philosophie pratique*, Parigi, Les Editions de Minuit.
- Delillo Don (1997), *Underworld*, New York, Scribner. Trad. it. di Delfina Vezzoli (1999), *Underworld*, Torino, Einaudi.
- Derrida Jacques (2006), *L'animal que donc je suis*, éd. par Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée. Trad. it. di Massimo Zannini (2006), *L'animale che dunque sono*, introduzione di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book.
- Esposito Roberto (2002), *Immunitas: protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.
- Foucault Michel (1997), *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris, Gallimard-Seuil. Trad. it. di Mauro Bertani, Alessandro Fontana (1990), *Bisogna difendere la società (1975-1976)*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Freedmann Kim, Zalasiewicz Jan (2008), *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*, Oxford, Oxford UP.
- Fromm Harold, Glotfelty Cheryl, Shewry Teresa, eds (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.
- Goethe J.W. (1985 [1816-1817]), *Italianische Reise*. Frankfurt am Main, Insel-Verlag. Trad. it. di Eugenio Zaniboni (1924), *Viaggio in Italia*, Firenze, Sansoni.
- Haraway D.J. (1991), "A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century" in Ead., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London-New York, Routledge, 149-181, <https://monoskop.org/images/f/f3/Haraway_Donna_J_Simians_Cyborgs_and_Women_The_Reinvention_of_Nature.pdf> (11/2016).
- Harman Graham (2002), *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago, Open Court.
- Iovino Serenella (2004), *Filosofie dell'ambiente: natura, etica, società*, Roma, Carocci.
- (2006), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Iovino Serenella, Oppermann Serpil, eds (2014), *Material ecocriticism*, Bloomington, Indiana UP.
- (2016), *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, London, Bloomsbury Academic.
- LeMenager Stephanie (2014), *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, New York, Oxford UP.

- McCarthy Cormac (2006), *The Road*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. di Martina Testa (2007), *La strada*, Torino, Einaudi.
- Malaparte Curzio (pseud. di Kurt Eric Suckert) (1950 [1949]), *La pelle*, Roma, Aria d'Italia.
- Mann Thomas (1954 [1912]), *Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei. Trad. it. di Emilio Castellani (1970), *La morte a Venezia; Tristano; Tonio Kröger*, Milano, Mondadori.
- Marchesini Roberto (2002), *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Morton Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Cambridge-London, Harvard UP. — (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Naess Arne, Sessions George (1984), “Basic Principles of Deep Ecology”, *Ecophilosophy* 6, 3-7.
- Nixon Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard UP.
- Pinkus Karen (2016), *Fuel: a Speculative Dictionary*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Povinelli E.A. (2016), *Geontologies: a Requiem to Late Liberalism*, Durham, Duke UP.
- Pugno Laura (2007), *Sirene*, Torino, Einaudi.
- Revelli Nuto (1977), *Il mondo dei vinti: testimonianze di vita contadina*, vol. II, Torino, Einaudi.
- Saramago José (1995), *Ensaio sobre a cegueira: romance*, Lisboa, Caminho. Trad. it. di Rita Desti (1996), *Cecità*, Torino, Einaudi.
- Seeger Monica (2015), *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*, Toronto, University of Toronto Press.
- Slovic Scott (1992), *Seeking Awareness in American Nature Writing: Henry Thoreau, Annie Dillard, Edward Abbey, Wendell Berry, Barry Lopez*, Salt Lake City, University of Utah Press.
- Turi Nicola, a cura di, 2016, *Ecosistemi Letterari. Luoghi e Paesaggi nella Finzione Novecentesca*, Firenze, Firenze UP.
- Westphal Bertrand (2007), *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit. — (2011), *Le monde plausible: espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Williams Raymond (1973), *The Country and the City*, New York, Oxford UP.

Sitografia

- Alziati Federica (2016 [2014]), “Un futuro di animali vitruviani?”, *Il Giornale del Popolo* <<http://www.gdp.ch/cultura/un-futuro-di-animali-vitruviani-id27194.html>> (11/2016).
- Foundation for Deep Ecology (FDE), <<http://www.deepecology.org/platform.htm>> (11/2016).
- Laboratorio di Ontologia dell'Università di Torino, <<http://labont.it>> (11/2016).
- Resilience, a journal of the environmental humanities* <<http://www.resiliencejournal.org>> (11/2016).

L'Ermetismo e Firenze
Atti del convegno internazionale di studi
Firenze, 27-31 ottobre 2014
Critici, traduttori, maestri, modelli, vol. I, a cura di Anna Dolfi
(Firenze UP, 2016, pp. 485)

Francesco Vasarri
Università di Firenze (<francesco.vasarri@unifi.it>)

Abstract

This is a review of the first volume of *L'Ermetismo e Firenze, Atti del convegno internazionale di studi Firenze, 27-31 ottobre 2014, Critici, traduttori, maestri, modelli, vol. I*, a cura di Anna Dolfi. It provides a brief description of the twenty seven papers published in the conference proceedings.

Keywords: *Carlo Bo, ermetismo, Italian literature, Oreste Macrì, poetry*

Critici, traduttori, maestri, modelli è il sottotitolo del primo dei due volumi degli Atti del convegno internazionale di studi *L'Ermetismo e Firenze*, tenutosi in quella città tra il 27 e il 31 ottobre del 2014 sotto la responsabilità scientifica e organizzativa di Anna Dolfi¹. Quel convegno (davvero imponente per qualità e numero dei partecipanti, stimoli e risultati scientifici) si era proposto, nel centenario della nascita di alcuni dei maggiori protagonisti dell'ermetismo (Luzi, Bigongiari, Parronchi e Bodini), come occasione per fare il punto su uno dei momenti più intensi ed appassionanti del Novecento letterario italiano. Effettivamente, nell'arco delle cinque, densissime giornate fiorentine si era non solo «delinea[to] [...] la storia dell'intero –movimento–, nella sua declinazione fiorentina e, almeno parzialmente [...] meridionale» (Dolfi 2016b, 26), ma

¹ Il primo volume comprende i lavori svolti dall'apertura del convegno fino alla sessione mattutina del 28 ottobre 2014. Il secondo volume (Dolfi 2016c), che pubblica i lavori tenuti dalla sessione pomeridiana del 28 ottobre 2014 fino alla fine del convegno, è edito con il sottotitolo, tematicamente esplicativo, di *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*.

anche indagato il senso e il metodo delle esperienze dei singoli (prendendo in esame gli omaggiati “per ricorrenza” di cui sopra, l’amico Sereni in virtù delle iniziali convergenze stilistiche e i maestri-compagni di sempre, indimenticabili nella definizione e nell’orientamento di una temperie, Macrí e Bo).

Gli Atti, che recuperano quasi completamente le voci dei numerosi relatori (poche, infatti, le assenze obbligate rispetto al programma, mentre si è registrata la preziosa integrazione di qualche contributo che ha raggiunto il libro in fase di lavorazione), si presentano adesso come uno strumento di studio ad ampio spettro, imprescindibile per entrare tanto nelle ragioni storico-politiche e filosofiche di un’epoca che nelle forme raffinate di una tecnica verbale prestata ai campi della poesia e del lavoro intellettuale (né manca, nel richiamo alla dimora vitale fiorentina, il cerchio delle amicizie e dei rapporti professionali, per come li evocano, attraversando il tempo, le testimonianze degli allievi e delle lettere). Il volume *Critici, traduttori, maestri, modelli* si dedica all’approfondimento dei temi di ordine generale – con sottolineatura importante della dimensione internazionale, fra contatti di lavoro e traduzioni elettive, della Firenze ermetica. Apre l’opera la premessa, in veste di curatrice, di Anna Dolfi², cui seguono, per poco meno di cinquecento pagine e con un indice dei nomi curato da Dario Collini, ventisette interventi ripartiti in quattro sezioni.

Con la prima sezione, comprensiva di otto saggi (“Un’avventura generazionale”, 31-164) la fenomenologia dell’ermetismo viene affrontata per temi e problemi che riguardano, nella maggior parte dei contributi, aspetti legati alla tecnica poetica e ai risultati letterari, con particolare attenzione alle ascendenze e ai confronti con tradizioni artistiche precedenti, verbali e non. Dopo gli studi di Passigli (33-37) e Fanfani (39-47) – che introducono con accenni definitivi di tipo storico, dalla politica alla semantica – si succedono infatti sei interventi di grande interesse volti all’analisi di quella oscurità verbale, oggi determinabile forse più in diacronia che nei testi, cui Flora si appigliò per definire in negativo l’esperienza linguistica, in realtà coraggioso, di una generazione intenta a combattere con la proposta di uno stile la ben altrimenti chiara retorica del regime fascista. Belle sono le analisi di Augieri sulle modalità e finalità del procedimento analogico negli ermetici (distinte esemplarmente da quelle di Mallarmé, poiché tese a rinvenire non l’abolizione del significato ma piuttosto “la linearità di un senso possibile” [68], come quelle di Casadei, che ricercano nelle prime raccolte di Luzi il barthesiano *punctum* che faccia luce tra le “gradazioni diverse di *obscurisme*” [74] inerenti

² Premessa in cui le ragioni del convegno sono esposte insieme a specifiche di metodo e aggiornamenti sullo stato dell’arte, nella convinzione che “i tempi [fossero] maturi per tentare studi e bilanci che potessero meno di un tempo essere condizionati da posizioni e contrapposizioni di parte” (25).

di per sé al discorso poetico). A un confronto con il simbolismo francese si rivolge anche Deidier (83-94), mentre Tarani (95-124) e Villani (125-132), l'uno in prospettiva letteraria, *sub specie* storico-artistica l'altro, trattano di alcune affinità di metodo e poetica tra gli ermetici e i surrealisti. Chiude la sezione l'intervento di Francesca Nencioni (133-164), dove un'estesa analisi occorrenziale conduce alla definizione del tema muliebre in Luzi, Bigongiari e Parronchi, individuando il lessico ctonio di una figura femminile, mitologicamente compromessa con il lutto e la perdita. Emerge assai bene, dal corpo di questi saggi, la ragione comune di una scelta retorica tesa non tanto o non solo alla fuga del discorso poetico in un'astratta alterità nei confronti della storia quanto alla volontà di raggiungere, oltrepassato l'immediatamente dicibile, le regioni sacrali e umane insieme di una verità in ultimo luogo etica.

Nella seconda sezione ("La critica militante e la traduzione", 165-294) l'attenzione si sposta, con sette contributi, dalla poesia ad altre forme di impegno intellettuale praticate nel quindicennio ermetico. Cadioli propone una rassegna accurata dell'attività recensoria – in area italiana – negli anni dell'ermetismo, sottolineando come la scelta degli autori recensiti da Bo, Macrí, Bigongiari e Luzi rispondesse tanto al rispetto dei sodalizi letterari che alla costituzione di un ben determinato canone contemporaneo rivolto, oltre le insistenti raffinatezze della prosa d'arte, allo scavo di una "condizione umana interiore, indagat[a] come propria" (169). Alla figura centrale di Carlo Bo, nel ricordo della fondativa definizione di *Letteratura come vita*, si dedicano invece tre saggi, relativi a un ritratto dell'attività critica (Biondi, 183-205), ad approfondimenti sulle letture luziane e landolfiane (Panella, 207-230), al denudamento del "cuore, centro dell'opera" (Schellino, 236) negli studi dedicati a Rivière e Sainte-Beuve. È poi presa in considerazione, nel contributo di Domenichelli, l'estesa attività di traduzione svolta da poeti e critici della Firenze ermetica (tra la Francia e la Spagna di Macrí e Bo, il romanticismo europeo di Traverso, la Russia di Landolfi...) segnalando "un'attenzione comune [...] ai fattori musicali e ritmici [...] che fa di quelle traduzioni, giuste o sbagliate, aderenti al senso o discoste che ne siano, delle manifestazioni di fede nella poesia come lingua universale" (246). La sezione ospita anche dei documenti: una lettera-*autodafé* di Michel David a Enza Biagini (239-240), dove si ritrae una giovanile liquidazione della critica ermetica, e soprattutto le rarità proposte da Laura Dolfi (253-293), due preziose prove, risalenti agli anni Quaranta, del Macrí traduttore: *El condenado per desconfiado* di Tirso de Molina, sinora inedito, ed *El licenciado Vidriera* di Cervantes, già pubblicato nel 1943 e ora trascritto con le correzioni previste dall'autore.

"Maestri e modelli" (295-360) sono invece i protagonisti della terza, più breve sezione, mossa dalla volontà di tracciare, per il fenomeno culturale e poetico dell'ermetismo, antecedenti diffusi per carte critiche e influenze di stile. Con Comparini, autore del primo di quattro saggi, Hölderlin è recuperato – in un intreccio di studio, traduzione e poesia, dall'opera di Traverso

fino al luziano *Avvento notturno* – come fonte privilegiata di un «conflitto dialettico tra io trascendente e realtà» (306). Seguono, sul fronte dei modelli poetici italiani, uno studio delle influenze dannunziane nelle raccolte ermetiche (Marinoni, 323-340), un primo piano su Bigongiari e Parronchi interpreti, tra rosso e bianco, dell'espressionismo cromatico di Campana (Meozzi, 341-349) e una contestualizzazione dell'ininterrotta fiducia critica riposta da Macrí (con la mediazione importante degli studi vichiani) nell'opera convergente di Quasimodo (Luglio, 351-360).

Alla figura capitale di Oreste Macrí è dedicata, tra studi sull'opera, ritratti e testimonianze, la sezione conclusiva del volume ("Macrí, la dimora vitale, l'eredità, gli amici", 361-465). In apertura Laura Dolfi unisce, nella lingua comune ed elettiva, un consuntivo della sterminata attività "macritica" (dalle prime prove kafkiane alle ultime pagine scritte dallo studioso, che ancora tornano sull'amato García Lorca) a un ritratto intenso dei tratti accademici e umani, tra "pasión verdadera por y para la poesía, empeño en la militancia [...] y espíritu dialéctico constante" (365). La parte centrale della sezione è invece dedicata, con gli interventi di Marta Scintu, Dario Collini, Emanuela Carlucci e Sara Moran, a resoconti del regesto della corrispondenza generale a Macrí (nel frattempo quasi giunto al traguardo della pubblicazione). Se la Scintu (387-393) tratteggia, con sensibilità e competenza, il quadro complessivo dei lavori su un patrimonio epistolare che chiama in causa una galleria interminabile di personaggi letterari di spicco, gli altri tre interventi ben focalizzano argomenti circoscritti di particolare interesse. Collini (395-408) mostra, analizzando le lettere di Vittorio Pagano, quale sia stato il rilievo di Macrí come guida e maestro dell'ermetismo leccese³, la Carlucci (409-415) mette in luce, nella corrispondenza con Gatto, il *côté* più scanzonato di una comunità che fu non solo di studiosi, ma di amici affezionati e fraterni (e notevole è, in tal senso, l'irriverente assaggio dell'*Obelischeide*), mentre la Moran (417-450) si concentra (proponendo anche un'interessante appendice di lettere inedite a Luzi, Traverso e Macrí) sulla figura di Margherita Dalmati, artista poliedrica e traduttrice in neogreco del *Quaderno gotico*. Sezione e volume si chiudono, infine, con le testimonianze di Dall'Aglio (451-460) e della Canfield. Quest'ultima in particolare, partendo da una domanda circa e il senso e lo statuto del magistero, affida al lettore le immagini commoventi di un Macrí ormai arrivato al termine della vita, accudito dagli allievi di sempre e trasposto, con un ultimo scatto analogico, in un esile albero intravisto nel Giardino dei Semplici, "così fragile e così ostinato nel compiere il suo destino" (464).

³Lavoro che ha trovato recente compimento in un prezioso e completo volume: Oreste Macrí, Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, Firenze, Firenze UP, 2016.

Riferimenti bibliografici

- Augieri C.A. (2016), "Somiglianza non metaforica e grammatica dell'inclusione molteplice: sull'analogia «contigua» dell'ermetismo fiorentino", in Anna Dolfi 2016a, 49-71.
- Biondi Marino (2016), "«Firenze vuol dire...». Carlo Bo, poesia, ermetismo, critica fra le due guerre", in Anna Dolfi 2016a, 183-205.
- Cadioli Alberto (2016), "Recensire i contemporanei negli anni dell'ermetismo", in Anna Dolfi 2016a, 167-182.
- Canfield M.L. (2016), "Il maestro Oreste Macrí", in Anna Dolfi 2016a, 461-465.
- Carlucci Emanuela (2016), "Sulla corrispondenza fra Oreste Macrí e Alfonso Gatto", in Anna Dolfi 2016a, 409-415.
- Casadei Alberto (2016), "L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità", in Anna Dolfi 2016a, 73-81.
- Collini Dario (2016), "Una testimonianza inedita dal fondo Macrí. Le lettere a Simeone dalla «roccaforte leccese dell'ermetismo»", in Anna Dolfi 2016a, 395-408.
- Comparini Alberto (2016), "Prolegomeni all'ermetismo. Traverso, Bo, Bigongiari e Luzi lettori di Hölderlin", in Anna Dolfi 2016a, 297-322.
- Dall'Aglio Fabrizio (2016), "Luzi e Macrí: una testimonianza", in Anna Dolfi 2016a, 451-460.
- David Michel (2016), "Una lettera da Grenoble a Enza Biagini", in Anna Dolfi 2016a, 239-240.
- Deidier Roberto (2016), "I simboli di una generazione", in Anna Dolfi 2016a, 83-94.
- Dolfi Anna, a cura di (2016a), *L'Ermetismo e Firenze, Atti del convegno internazionale di studi Firenze, 27-31 ottobre 2014, Critici, traduttori, maestri, modelli*, vol. I, Firenze, Firenze UP.
- (2016b), "Nell'occasione del centenario. Una premessa", in Ead. 2016a, 19-28.
- , a cura di (2016c), *L'Ermetismo e Firenze, Atti del convegno internazionale di studi Firenze, 27-31 ottobre 2014, Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, vol. II, Firenze, Firenze UP.
- Dolfi Laura (2016a), "Oreste Macrí. Due traduzioni inedite/rare dal «Siglo de Oro»", in Anna Dolfi 2016a, 253-293.
- (2016b), "Un itinerario entre crítica y militancia", in Anna Dolfi 2016a, 363-376.
- Domenichelli Mario (2016), "Le traduzioni all'epoca degli ermetici", in Anna Dolfi 2016a, 241-252.
- Fanfani Massimo (2016), "La vicenda del termine «ermetismo»", in Anna Dolfi 2016a, 39-47.
- Luglio Davide (2016), "«Res sunt nomina». Quasimodo attraverso il laboratorio critico di Macrí", in Anna Dolfi 2016a, 351-360.
- Macrí Oreste, Pagano Vittorio (2016), *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, Firenze, Firenze UP.
- Marinoni Manuele (2016), "La «funzione» d'Annunzio nella grammatica degli ermetici", in Anna Dolfi 2016a, 323-340;
- Meozzi Tommaso (2016), "Campana e il «senso dei colori»: storia di una ricezione", in Anna Dolfi 2016a, 341-349.
- Moran Sara (2016), "Margherita Dalmati, amica di una generazione", in Anna Dolfi 2016a, 417-450.
- Nencioni Francesca (2016), "Il mito della donna ctonia (Proserpina/Euridice) nella triade fiorentina", in Anna Dolfi 2016a, 133-164.

- Pannella Giuseppe (2016), "Carlo Bo e il piacere della lettura tra Luzi e Landolfi", in Anna Dolfi 2016a, 207-230.
- Passigli Stefano (2016), "Gli anni dell'ermetismo. Una lettura politica", in Anna Dolfi 2016a, 33-37.
- Schellino Andrea (2016), "Il giovane Bo tra Sainte-Beuve e Rivière", in Anna Dolfi 2016a, 231-238.
- Scintu Marta (2016), "«Regestare» la corrispondenza a Oreste Macrí. Un'esperienza d'archivio", in Anna Dolfi 2016a, 387-393.
- Tarani Tommaso (2016), "Ermetismo e surrealismo. Influssi e convergenze tematiche", in Anna Dolfi 2016a, 95-124.
- Trenitini Nives (2016), "L'ermetismo di Macrí, teorico delle generazioni e ispanista", in Anna Dolfi 2016a, 377-386.
- Villani Giorgio (2016), "Ordine e immagine: fra la figuratività ermetica e surrealista", in Anna Dolfi 2016a, 125-132.

In margine a un convegno.
Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. Per Giorgio Bassani, “di là dal cuore”
(Firenze, 7-8-9 novembre 2016)

Martina Romanelli

Università degli Studi di Firenze (<martina.romanelli@stud.unifi.it>)

Abstract

This brief article aims to investigate some aspects of an international conference held last November in Florence. In the year devoted to Giorgio Bassani, it was an occasion to address aspects of Jewish cultural data, with special reference to the reactions of writers in general and an individual in particular to the unspeakable horrors of the Holocaust. The conference acknowledged the need to face up to harsh reality and search for an adequate historiographical, ethical and literary response.

Keywords: *Bassani, Levi, literature, Shoah, testimony*

Se la poesia deve essere ormai – come tu dici –
considerata né più né meno d'un semplice
strumento di comunicazione
uguale a tantissimi altri ebbene
sia
comunicare tramite l'arte del resto fu ognora
la mia ambizione suprema
[...]
(Bassani 2004e [1974], 1422)

Sono i primi sette versi della poesia “A un altro critico”¹ e potrebbero anche essere un'epigrafe ideale (non la sola, quest'è comprensibile) per le tre giornate di studio che si sono svolte a Firenze, nel mese di novembre, su iniziativa e organizzazione di Anna Dolfi (docente di Letteratura Italiana moderna e contemporanea) che ne è stata il responsabile scientifico.

¹La poesia, che citiamo dal volume mondadoriano che raccoglie l'*opera omnia* di Giorgio Bassani, appartiene alla raccolta *Epitaffio*, che dopo esser stata pubblicata autonomamente nel 1974 è confluita nel libro complessivo *In rima e senza* (1982) costituendone una sezione della seconda parte (quella, appunto, “senza” rima). Per uno studio sulla poesia bassaniana rimandiamo al capitolo “Lutto e poesia. Per una scrittura «di là dal cuore»” (edito nel 1995 con diversa titolazione) in Dolfi 2003a, 131-147.

In questo 2016 che vede moltiplicarsi esponenzialmente, in Italia come all'estero, iniziative dedicate a Giorgio Bassani nel centenario della nascita, l'Università degli Studi non ha mancato infatti di dare il suo contributo. Lo ha fatto con un convegno che ha scelto proprio di interrogarsi sulle forme della letteratura e che ha avuto senz'altro il merito di proporre una programmazione varia e ricca di contributi specialistici. Giornate del resto intensissime, quelle fiorentine: alternandosi nei tre luoghi-simbolo della città in cui erano dislocate le sessioni di lavoro (il Rettorato, Palazzo Medici Riccardi e il Gabinetto Vieusseux), sono stati quasi una cinquantina i relatori, fra illustri studiosi e giovani ricercatori, che si sono dati appuntamento a Firenze dal 7 al 9 novembre. Fra loro erano presenti anche Paola Bassani Pacht, figlia dello scrittore, che ha dato qualche anticipazione sul libro autobiografico *Se avessi una piccola casa mia* (2016); e Porcia Prebys, la generosa docente americana a cui si devono un'importante donazione e l'istituzione a Ferrara del Centro Studi Bassaniani.

Certo, si potrebbe anche cedere alla tentazione di stendere una sinossi orientativa – di fronte a decine di interventi² articolatissimi – o provare a disegnare una mappa che rintracci i percorsi possibili come in un labirinto. Una tavola delle materie, un indice tematico-linguistico, in cui le strade della storia, della glottologia, della letteratura (italiana, francese, tedesca, ispano-americana, ebraica, in lingua yiddish) si intrecciano e sovrappongono, si richiamano a turno, e danno l'idea di un'“opera che prolifera su se stessa” (prendiamo in prestito una suggestione da Baldacci 1998, 11). Non è tuttavia scontato che questo sia il metodo migliore; funzionale, certo, ma troppo vicino alla catalogazione per non far sorgere il dubbio che un vademecum elencativo, per questo convegno, fra i tanti che esistono, non è forse il criterio di lettura più adatto.

Se non è il “miracolo” della multidisciplinarietà (perché questo, in fondo, potrebbe voler dire frammentare in micro-sezioni un'iniziativa che, invece, è ben riuscita proprio per la sua impostazione unitaria), pochi dubbi sul fatto che si tratti della vera chiave di lettura del convegno fiorentino.

Un interrogativo sulla possibilità di parlare della Shoah attraverso la

² I criteri di suddivisione potrebbero essere molti, considerando del resto i contatti più diversi che potrebbero legare le macro-sezioni: documentazione storico-comunitaria e arti figurative (Guido Busi, Guido Furci, Alessandro Gallicchio, Dora Liscia), il problema della “gestione” della memoria e della tradizione (Laura Barile, Patrizio Collini, Valeria Dei, Liliana Giacoponi, Jacob Golomb, Silvana Greco, Elisa Lo Monaco, Clelia Martignoni, Paolo Orvieto, Ayse Saracgil, Domenico Scarpa), la semantica e la letteratura (Elisabetta Bacchereti, Anna Baldini, Pietro Benzoni, Benedetta Bronzini, Piero Capelli, Francesco M. Cataluccio, Alberto Cavaglion, Dario Collini, Eleonora Conti, Giorgia Delvecchio, Mattia Di Taranto, Anna Dolfi, Mario Domenichelli, Marco Marchi, David Matteini, Francesca Nencioni, Ernestina Pellegrini, Federico Pianzola, Portia Prebys, Oleksandra Rekut, Almut Seybert, Claudia Sonino, Guillaume Surin, Gianni Venturi, Daniel Vogelmann, Ida Zatelli).

letteratura. Questo è stato *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*. Il bisogno di capire che, se richiamarsi alla categoria dell'incomunicabilità è soltanto "pigrizia mentale" (Levi 1997 [1986], 1059), come affermava Primo Levi, di fronte a un evento storico così estremo, linguaggio e letteratura – in quanto elementi di civiltà – sono chiamati alla ridiscussione, al ripensamento della forma espressiva. Nasca dalle radici dell'ingiunzione sacra³ o da un richiamo intellettuale laico, la scrittura è un atto critico. Ha in sé un *ethos* ("bisogna servire" scriveva Bassani nel 1958, perché "allo scrittore si impone l'obbligo di non tirarsi indietro, di non appartarsi, di dire la sua parola"; così Bassani 2004b [1958], 1151-1152⁴); un imperativo che la rende strumento privilegiato di interpretazione della realtà, quindi di riassetto logico di correttezza morale.

È su questo tema-guida che il convegno ha saputo costruire un percorso fra analisi critica e testimonianza, affrontando l'ambiguità sottesa al problema della memoria. Si trattava di una discussione che ovviamente non poteva prescindere dalla conoscenza del dato storico⁵, ma che doveva in primo luogo chiedersi se la via della comunicazione fosse praticabile e a quale prezzo⁶,

³ Come dimostrano i testi della tradizione biblica e rabbinica, ribattendo più volte sul valore giuridico-sacrale della testimonianza. In questa occasione sono stati citati soprattutto i *Salmi* (il 137 più volte citato), il *Deuteronomio* (l'ingiunzione forte del capitolo 4.9 e addirittura la coesistenza, nel capitolo 25, dell'imperativo mnemonico-testimoniale e dell'oblio, per la *damnatio memoriae* che deve ricadere su Amalek, sotto il cui nome è ricondotto il primo nemico nella storia del popolo d'Israele) e all'*Esodo*. Sui rapporti fra scrittura e riferimento ai testi sacri o della tradizione (spesso cassidica) si può pensare alle "Hebräische Melodien" del *Romanzero* di Heine (1851) studiate da Liliana Giacoponi, alla narrativa di Alfred Döblin secondo l'indagine di Claudia Sonino, alla poesia di Nelly Sachs per Mattia Di Taranto.

⁴ Ma cfr. altri punti del passo bassaniano: "Abbiamo alle spalle quello che abbiamo: il fascismo, il nazismo, immani sterminii. Nelle carceri, ai confini di polizia, sui patiboli, nei Lager, milioni di uomini, e insieme con essi alcuni dei migliori fra noi, hanno lasciato miseramente la vita. Un tale passato noi non possiamo obliterarlo. È l'amara traccia, l'orma sanguinosa che segna per sempre il nostro cammino" (ivi, 1151). E si ricordi che nel *Giardino dei Finzi-Contini* (Bassani 2004c [1962]) Giorgio simboleggia appunto "l'Arte: e per questo vive, sceglie di sopravvivere, e, quindi, di scrivere" (Bassani 2004d [1970], 1264).

⁵ E nelle tre giornate di convegno c'è stato anche il modo di trattare alcuni "fronti caldi" che – sulla linea del genocidio nazista – ancora ai nostri giorni riguardano le vicende secolari del popolo d'Israele: la Turchia al centro della panoramica storica di Ayse Saracgil, la questione palestinese (trattata da due angolature diverse, una prettamente storiografica e l'altra ripercorrendo la narrativa di Amos Oz, da Elisa Lo Monaco e Paolo Orvieto). Non sono del resto ricerche troppo distanti da questa prospettiva quelle che Silvana Greco ha condotto su Elias Canetti, l'autore di *Masse und Macht* (1960; *Massa e potere*, 1972) che ha studiato i meccanismi dell'omissione e della (ir-)responsabilità collettiva, il vero braccio operante delle ideologie populiste e totalitarie.

⁶ Significativi gli esempi delle prose di Giacomo Debenedetti studiate da Dario Collini, testi ora speculari ora attratti da una linea cronachistica; ma significativo anche il caso dei racconti di Arturo Loria che, come ha dimostrato Ernestina Pellegrini, compì la scelta di sa-

se la scrittura e la lingua letteraria potessero assolvere a un dovere che sta a metà fra la storiografia e la possibilità di giudizio, nonché di risarcimento (di “compito risarcitorio” ha parlato infatti Anna Dolfi) verso chi o cosa rischia di restare appiattito sul fondo della “strage del tempo e della storia” (Dolfi 2003b [1981], 52). Scelta originale, quindi, quella di individuare un denominatore che accomunasse tante tipologie diverse di ricerca nella riflessione sul linguaggio letterario. Il fatto poi che la risposta a questo interrogativo stringente da parte di poeti, scrittori, filosofi, non sia stata affatto uniforme, è significativo. Oltre ad aprirsi a tante prospettive che possono aver incuriosito o spinto per i motivi più diversi all’approfondimento di opere e autori magari poco frequentati, di per sé questa varietà di forme (e non di consapevolezza storica) potrebbe addirittura essere il coronamento ideale, complessivo, di tre giornate che nella ricerca, nella riflessione sui mezzi espressivi, nel linguaggio, hanno letto la risposta più forte a quella condizione di annullamento fisico, morale, che è stata la Shoah. Rispondere con un “cicaleccio” al vasto “deserto”, per rifarsi a un’eco da Annibal Caro (1957 [1920], 57).

Perché, se era chiaro già dalla prima giornata anche grazie al contributo degli studiosi di lingua e cultura ebraica – da citare le ricerche sulle occorrenze semiche e lemmatiche nei testi sacri dell’ebraismo svolte da Piero Capelli e Ida Zatelli –, che esiste un nesso originario fra scrittura e richiamo etico, l’imperativo della testimonianza può anche rischiare di arretrare o annullarsi di fronte alla evidente barbarie dell’Olocausto: reticenza, rimozione del trauma anche non direttamente sperimentato, che spesso fanno uscire tardi dal silenzio. Si potrebbe fare l’esempio di Cesare Segre, della sua “sobria testimonianza etica” (queste le parole di Clelia Martignoni) arrivata solo a ridosso del terzo millennio, con la pubblicazione nel 1999 di *Per curiosità: una specie di autobiografia* (e va ricordato, per inciso e fuori dal caso di Segre, che la reticenza può anche essere alla base della scrittura dei testimoni di seconda generazione). Un tema su cui ha sollevato una prospettiva di rilievo – nella terza giornata – Oleksandra Rekut, studiando le posizioni di Giuliana Tedeschi, grecista e corrispondente di Levi, nonché autrice del romanzo *Questo povero corpo* (1946): una figura

crificare la possibile libertà estetica al dovere della testimonianza, arrivando al prosciugamento della sua prosa (esito altresì eloquente, ma certo *a contrario*).

⁷ Va detto che la lettera di Annibal Caro, in cui è attestata l’interrogazione, provocatoriamente quasi retorica, scelta poi da Giorgio Caproni come epigrafe al *Muro della terra* del 1975 (“*Siamo in un deserto, / e volete lettere da noi? /* (Annibal Caro)”; per cui cfr. Caproni 1999 [1975], 293; per Caro 1957 [1920], 5), fin dalle prime pubblicazioni, perfino a uso delle scuole, viene tradizionalmente interpretata come lettera giocosa. La collocazione cronologica dell’epistola di Caro risulta controversa, concordando, in linea di principio, fonti e stampe sull’individuazione del 13 ottobre 1537 come data della missiva; l’edizione Menchini propone tuttavia una retrodatazione (13 ottobre 1532), sulle cui ragioni rimandiamo al relativo apparato del curatore.

che, se è stata l'unica testimonianza diretta al femminile dell'internamento nei Lager, nel riaffermare il valore taumaturgico della lingua⁸ sottolinea anche l'idea di una scrittura legata alla memoria della Shoah come pratica autoreferenziale, di cura individuale, prima ancora che dal respiro collettivo e civile. Eppure, se la reticenza è una scelta comprensibile, la storia della costruzione di una coscienza collettiva della Shoah ha dovuto affrontare dei veri casi di rimozione; e questo da subito, dai primi mesi successivi alla liberazione. Non ultima (ed è stato fondamentale l'intervento di Laura Barile) la responsabilità di vere e proprie operazioni editoriali degli anni fra il Quaranta e il Cinquanta, che di fatto hanno tagliato fuori dall'opinione pubblica e dal dibattito intellettuale le stragi sistematiche del secondo conflitto mondiale. Fra trauma e incertezze documentarie, prese di distanza dalla "frattura storica" o dall'identità ebraica (il caso esemplare di Franco Fortini), si è arrivati – più spesso di quanto si possa pensare – alla "scarsa appetibilità del tema" e della "letteratura concentrazionaria" per il mercato librario, come Laura Barile ha illustrato in un'ampia panoramica letterario-editoriale, che oltre a ripercorrere le storie alle volte incredibili di baluardi letterari oggi universalmente riconosciuti, è per lei stata anche occasione di una delicata testimonianza personale.

Riflettere sulle responsabilità dell'editoria richiama subito il nome di Daniel Vogelmann, fondatore della casa editrice La Giuntina⁹. Suo, a sigillo della prima giornata, l'intervento più drammatico su questo nodo irrisolto che continua a interrogarci a distanza di anni, su questa eredità, se non diretta, di certo inalienabile. La voce di chi ha appreso da un padre l'orrore, quella pagina di storia per cui (senza poter mai approdare a una forma anche minima di assuefazione come nel caso di altri eventi del passato) si fa fatica a scegliere un qualsiasi epiteto. Ascoltando, e ricordando adesso, la testimonianza di Vogelmann, è difficile ammettere che una pagina scritta, per quanto esatta, dettagliata, corretta, riesca a trasmettere con altrettanta intensità tutto il peso di quel passato, ch'è impresso per sempre nella storia del popolo ebraico come in quella di tutta quanta l'umanità. La distanza cronologica che col passare

⁸ Notevole lo studio dello schema plurilinguistico sul quale si basa il romanzo e che è, come la relazione di Oleksandra Rekut ha efficacemente dimostrato, una fondamentale chiave d'interpretazione della personalità di Tedeschi (che ovviamente insieme alla fragilità dovuta alla situazione dà l'idea di riuscire a mantenere una disposizione lucida, e viva, proprio nell'attenzione critica ai suoni e alle particolarità delle lingue parlate dalle altre donne del campo), ma anche dell'impatto che la prigionia ha avuto sulle donne deportate.

⁹ La casa editrice La Giuntina è stata fondata a Firenze nel 1980. Ha esordito con *La notte* di Elie Wiesel, tradotto proprio da Vogelmann (originariamente il testo fu scritto in lingua yiddish col titolo... *Un di Velt Hot Geshvign*, quindi così pubblicato nel 1956; invece, al 1958 risalgono la riduzione e traduzione in lingua francese del testo – *La nuit* – che è divenuto base delle diverse traduzioni). La pubblicazione è anche il titolo inaugurale della collana Schulim Vogelmann, dedicata al padre del fondatore, sopravvissuto alla deportazione nel campo di Auschwitz.

del tempo si dilata sempre più e ci allontana dagli anni Trenta-Quaranta del Novecento diventa allora una sovrastruttura; è un accidente aristotelico che certo ha avuto la sua rilevanza evenemenziale, ma quelle parole, anche nel ricordo di chi le ha ascoltate, saranno sempre come pronunciate per la prima volta. Sono davvero “attualizzazione costante dell’evento” (Ida Zatelli); di un evento con poche attenuanti, considerando che la storia delle idee non era proprio di là da venire. Sempre che non si sia, al solito, troppo benevoli verso noi stessi o non si arrivi a una curiosa dissociazione dal blocco degli eventi passati, quasi come se il presente (potenzialmente il futuro?) e gli uomini di qualche generazione antecedente appartenessero a tassonomie diversissime.

Un bisogno di verità che significa anche “vincolo umano” dei testi e della lingua (Garin 1979² [1954], 340), che coglie integralmente portato e valore della testimonianza. Di fronte alla Shoah l’alibi della memoria come “strumento [...] fallace” o dei ricordi che “non sono incisi su pietra” (Levi 1997 [1986], 1106) non regge; e per quanto “La ragione, l’arte, la poesia, non aiut[ino] a decifrare il luogo da cui esse sono state bandite” (ivi, 1103), i Lager, dopo quel tempo e fuori da quel luogo parlare è necessario. Siano poi le formule della *Haggadah*¹⁰, siano i *pinkasim* e gli *yzker-biher*¹¹, siano la poesia e la narrazione (se non addirittura il *graphic novel*¹²). A conferma di questo punto, la terza e ultima giornata di studio, che reimpostando il problema della scrittura come strumento di conservazione attiva della memoria si è conclusa sull’opera di Bassani e Levi. Vari i contributi dedicati ai due autori fra studi sulla semantica (Anna Dolfi, Francesca Nencioni), sulla scelta di registri stilistici apparentemente insoliti (la parodia leviana, per Alberto Cavaglion) e sullo scarto estetico fra prosa e poesia (Marco Marchi, Almut Seybert).

Se poi di un’“etica della finzione” si può parlare (su suggerimento di Federico Piazola), bisognerà convenire sul fatto che il linguaggio non possa esimersi dalle sue implicazioni dirette con la realtà, anche nelle forme che sembrano più distanti dal dramma della Shoah. “Ciò che importa, in ogni caso, è di non tradire, di preservare un nocciolo interno di assoluta intransigenza” (Bassani 2004a [1958], 1155).

¹⁰ La modalità narrativa, enunciativa, liturgica della tradizione ebraica, come la *Haggadah* di Pesach che è legata all’episodio della liberazione dalla schiavitù in Egitto.

¹¹ Si tratta di memoriali o registri collettivi delle comunità ebraiche, dal comprensibile valore documentario, la cui struttura interna può avere caratteristiche quasi inaspettate perché (come hanno dimostrato le ricerche di Guido Furci) fondandosi sul principio della conservazione della memoria e dell’accessibilità ai posteri arrivano talvolta ad avere una veste tipografica ben definita e stabile.

¹² I casi, di cui si è occupata Elisabetta Bacchereti, e cioè Art Spiegelman, Bernice Eisenstein e Michel Kichka, autori rispettivamente di *Maus: A Survivor’s Tale* (1986-1991; *MAUS*, 2002), *I was a Child of Holocaust Survivors* (2006; *Sono figlia dell’Olocausto*, 2007) e *Deuxième Génération* (2012; *Seconda generazione*, 2014).

Riferimenti bibliografici

- Baldacci Luigi (1998), “Distanza da Leopardi. Temi per un’Introduzione”, in Id., *Il male nell’ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 11-32.
- Bassani Giorgio (2004a), *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori.
- (2004b [1958]), “Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura”, in Giorgio Bassani 2004a, 1149-1155.
- (2004c [1962]), *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Giorgio Bassani 2004a, 315-578.
- (2004d [1970]), “Il giardino tradito”, in Giorgio Bassani 2004a, 1254-1265.
- (2004e [1974]), *Epitaffio* (sezione de *In rima e senza*, 1982), in Giorgio Bassani 2004a, 1413-1468.
- Bassani Paola (2016), *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, a cura di Massimo Raffaelli, Milano, La nave di Teseo.
- Canetti Elias (1960), *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen. Trad. it. di Furio Jesi (1972), *Massa e potere*, Milano, Rizzoli.
- Caproni Giorgio (1999 [1975]), *Il muro della terra*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 289-408.
- Caro Annibal (1957 [1920]), *Lettere familiari*, a cura di Mario Menchini, nuova presentazione di Aulo Greco, Firenze, Sansoni.
- Dolfi Anna (2003a), *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
- (2003b [1981]), “La comunicazione sommersa”, in Anna Dolfi 2003a, 49-72.
- (2003c [1995]), “Lutto e poesia. Per una scrittura «di là dal cuore»”, in Anna Dolfi 2003a, 131-147.
- Eisenstein Bernice (2006), *I was a Child of Holocaust Survivors*, Toronto, McClelland and Stewart Ltd. Trad. it. di Anna Bariffi (2007), *Sono figlia dell’Olocausto*, Parma, Guanda.
- Garin Eugenio (1979² [1954]), “L’ambiente del Poliziano”, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 335-363.
- Heine Heinrich (1851), *Romanzero*, Hoffmann und Campe, Hamburg. Trad. it., guida e note di Giorgio Calabresi (1953), *Romanzero*, Bari, Laterza.
- Kichka Michel (2012), *Deuxième Génération. Ce que je n’ai pas dit à mon père*, Paris-Barcelone-Bruxelles, Dargaud. Trad. it. di Giovanni Zucca (2014), *La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*, Milano, Rizzoli-Lizard.
- Levi Primo (1997 [1986]), *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, vol. II, Torino, Einaudi, 995-1153.
- Segre Cesare (1999), *Per curiosità: una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi.
- Spiegelman Art (1986-1991), *Maus: A Survivor’s Tale*, New York, Pantheon Books, 2 vols. Trad. it. di Cristina Previtali (2000), *MAUS*, Torino, Einaudi.
- Tedeschi Giuliana (1946), *Questo povero corpo*, Milano, Editrice Italiana.
- Wiesel Elie (1956), ... *Un di Velt Hot Geshvign*, Buenos Aires, Tsentral-Farband fun Poyliche Yidn in Argentine. Trad. it. dalla versione ridotta in francese *La nuit* (1958, Paris, Editions de Minuit) di Daniel Vogelmann (1980), *La notte*, prefazione di François Mauriac, Firenze, La Giuntina.

Travelling TexTs alla Nordic Digital Humanities Conference: riflessioni sulla situazione di Digital Humanities nell'ottica della storia letteraria finlandese

Viola Parente-Čapková
Università di Turku (<viocap@utu.fi>)

Abstract:

In my contribution, I intend to offer a report on the first conference of Nordic Digital Humanities held in Oslo on March 15-17 2016. I begin with a brief note on the present situation of the discipline, and, following the arguments brought up during the conference, reflect on its existence, development and problems. Then I concentrate on the presentation of the HERA funded Joint Research Project *Travelling TexTs 1790–1914: Transnational Reception of Women's Writing at the Fringes of Europe (Finland, Norway, Slovenia, Spain, The Netherlands)* and the importance of the digital tool for the project work. I tackle the concept of *distant* and *close reading* and comment briefly on the possibilities which such projects offer in terms of new ways of writing and teaching (Finnish) literary history.

Keywords: *cultural transfer, digital humanities, distant reading / close reading, literary history, women writers*

Ancora oggi, Digital Humanities (DH) è una disciplina che molti umanisti guardano con sospetto; come sottolineano coloro che si definiscono umanisti digitali, non vi è alcuna necessità di discipline simili nel campo delle scienze naturali, capaci di far propri gli strumenti digitali con minore esitazione, mentre per molti studiosi di letteratura “il sapere letterario digitale” risulta tuttora ostico e controverso.

Le considerazioni generali sulla ragion d'essere di DH, la definizione stessa della disciplina, la necessità dell'uso di strumenti digitali e, naturalmente, molto altro ancora sono stati illustrati e discussi durante la prima Conferenza nordica di Digital Humanities, tenutasi a Oslo il 15-17 marzo 2016, dove sono stati presentati anche i risultati del progetto *Travelling TexTs*¹. La conferenza

¹ “Travelling TexTs: Transnational Reception of Women's Writing at the Fringes of Europe 1790-1914” (TTT, <<http://travellingtexts.huylgens.knaw.nl/>>), è un progetto nato dalla

è stata organizzata dall'Università di Oslo e dalla Biblioteca Nazionale² norvegese in collaborazione con il Digital Humanities Center dell'Università di Göteborg, con l'obiettivo di promuovere e rafforzare la ricerca in DH, l'istruzione e la comunicazione nei paesi nordici, fornire una piattaforma per la collaborazione all'interno degli stessi paesi nordici e rendere il Nordic Digital Humanities più visibile a livello internazionale (<<https://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/news/dhn2016-march-15---17.html>>, 11/2016).

La conferenza, la prima del suo genere, ha visto la partecipazione di 220 studiosi ed 80 relatori. I partecipanti rappresentavano varie discipline umanistiche quali la storia, la storia culturale, gli studi letterari, gli studi teatrali, la linguistica, il sapere testuale, la storia dell'arte, la musicologia, e altre ancora. I contributori provenivano prevalentemente dai paesi nordici (34 dalla Danimarca, 41 dalla Finlandia, 5 dall'Islanda, 73 dalla Norvegia e 52 dalla Svezia), ma alla conferenza hanno preso parte anche ricercatori provenienti da altri paesi, tra cui l'Italia, con l'intervento della relatrice ospite Francesca Tomasi dell'Università di Bologna dal titolo "Semantic Web as an interlinking environment for knowledge dissemination in the cultural heritage domain" (<http://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/events/2016/pdf/abstracts/keynotes/f_tomasi_abstract_bio.pdf>, 11/2016), in cui Tomasi discute questioni teoriche fornendo esempi delle ricerche effettuate nel contesto italiano: l'AIUCD (Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura digitale), la Digital Library Bologna (AlmaDL) e il Centro per la cura delle risorse digitali presso l'Università di Bologna (CRR-MM, Multimedia Resource Centre Research).

L'Italia è stata rappresentata anche dalla studiosa Sara Culeddu, che ha discusso del suo progetto "Digital Maps of Scandinavian Literature in Italy (Lt. it): a Bibliographic database of Italian translations of Scandinavian literature" (<http://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/events/2016/pdf/abstracts/papers/sess_3e_culeddu.pdf>, 11/2016), finalizzato alla "ridefinizione della storia della letteratura europea e mondiale basata sull'interazione tra le produzioni nazionali specifiche e i meccanismi di circolazione globale", e a sottolineare l'importanza della letteratura in traduzio-

COST Action IS0901 "Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture" (2009-2013; <http://www.cost.eu/COST_Actions/isch/IS0901>), a sua volta basata sul database sviluppato allo Huygens ING a l'Aia (<<https://www.huygens.knaw.nl/?lang=en>>). Durante il TTT, il database è andato sviluppandosi nel "Virtual Environment Research" (NEWV VRE; <<http://resources.huygens.knaw.nl/womenwriters>>).

² Il ruolo chiave svolto dalle biblioteche nei processi di digitalizzazione è stato anche enfatizzato dal fatto che la giornata conclusiva della conferenza si è svolta nella Biblioteca nazionale norvegese, con l'intervento di apertura della relatrice Nicole Saylor, Direttrice del Archive of the American Folklore Center, Library of Congress.

ne per la produzione delle letterature nazionali³. Sara Culeddu ha adoperato anche le visualizzazioni, sottoforma di mappe. L'interesse per la ricezione visualizzata all'interno di una dimensione spaziale è qualcosa particolarmente vicina al progetto TTT, e su cui tornerò in seguito.

In questo modo, cioè per mezzo di articoli che trattano del trasferimento culturale, la conferenza, anche se prevalentemente nordica, ha avuto una vena transnazionale, nonostante sia stata più volte sottolineata la questione della natura esclusiva di DH. Nella sua relazione "Can There Be Nordic Digital Humanities?", Patrik Svensson dell'Università di Umeå⁴, ha collocato il convegno nel contesto globale delle scienze umanistiche digitali e dell'istituzionalizzazione della disciplina. Grazie al suo background in Linguistica dei Corpora, comune a molti altri umanisti che fanno uso da decenni dei metodi computazionali, Svensson ha considerato la definizione della disciplina, le differenze tra la ricerca che si occupa di materiali nativi digitali (come quelli che vengono definiti letteratura elettronica, vedi Rettberg 2016) e quelli pre-digitali, tracciando anche lo sviluppo di DH e mettendo in evidenza la sua espansione nel corso degli ultimi anni.

Svensson ha menzionato anche le importanti possibilità di collaborazione offerte da DH e da discipline come quella ambientale, pubblica, urbana, ecc. Tuttavia, il relatore ha trattato anche la severa critica che ha colpito ultimamente DH, vale a dire quella derivante da un approccio intersezionale, sottolineando la monocromaticità della disciplina così come le altre asimmetrie di potere riguardanti sesso, razza, origine etnica, disabilità, e il rapporto problematico con l'ambiente naturale (vedi anche Bailey 2011; Sanz 2013).

La conferenza di Svensson è stata tra quelle che hanno sottolineato l'importanza vitale delle questioni etiche, ampiamente dibattute di recente negli studi DH, tra cui la già menzionata preoccupazione circa le dinamiche di potere, la questione dell'accesso agli strumenti, la composizione istituzionale di DH, come così i problemi e i dilemmi connessi con i big data, la loro gestione e il loro uso (si veda ad esempio Puschmann e Burgess 2014; Rehbein 2015). La presentazione tenuta da Jenny Bergenmar dell'Università di Göteborg⁵, ha discusso in maniera approfondita di questi problemi. Bergenmar ha parlato, su un livello teorico generale, della scrittura della storia letteraria dal punto di vista della ricezione. Il background della sua ricerca è il progetto dell'Università

³ A tal proposito vorrei sottolineare un progetto unico su quella che viene definita "letteratura ombra", il volume finlandese sulla Storia della letteratura in traduzione (Riikonen, Kovala, Kujamäki, *et al.* 2007).

⁴ Umeå, nel nord della Svezia, è famosa, nel contesto degli studi digitali umanistici, anche per il suo HumLab, <<http://www.humlab.umu.se/english/>>.

⁵ A partire dall'autunno 2017, sarà istituito un Programma Master in DH, coordinato dalla stessa Bergenmar (vedi <<http://lir.gu.se/english/education/masters-second-cycle/masters-programme-in-digital-humanities>>, 11/2016).

di Göteborg “Swedish Women Writers on Export” (<<http://lir.gu.se/english/research/swedish-women-writers-on-export>>; <<https://swedishwomenwriters.wordpress.com/>>), all’interno del quale la relatrice ha studiato la ricezione internazionale di Selma Lagerlöf. Uno degli aspetti più impegnativi nel tracciare la ricezione delle scrittrici svedesi del XIX secolo al di fuori della Svezia è l’aspetto multilingue del materiale a disposizione, un problema comune a molti progetti simili. Bergenmar ha poi affrontato il problema dello status, nel XIX secolo, delle varie lingue e della necessità di sviluppare degli strumenti di analisi per testi multilingue. Nell’affrontare le questioni del canone letterario e dei processi di canonizzazione, la Bergenmar ha rilevato l’importanza delle teorie postcoloniali, che facilitano l’analisi critica sulle origini e la concezione dei cataloghi di biblioteche e di altri tipi di ricezione, in altre parole, della valutazione della dimensione storica dei documenti digitalizzati.

Il progetto “Swedish Women on Export” ha fatto parte del network dei *Travelling Texts*, anche se il TTT si concentra, per così dire, all’estremo opposto dell’asse produzione-ricezione: mentre nel progetto svedese si ripercorre la ricezione di diverse autrici del XIX secolo al di fuori della Svezia, il TTT mappa le ricezioni di autrici straniere nelle letterature di cinque paesi europei “a margine”, vale a dire Finlandia, Norvegia, Slovenia, Paesi Bassi e Spagna. La ricerca del ruolo della scrittura delle donne nel campo letterario transnazionale nel corso del XIX secolo esplora, in termini di genere, gli incontri culturali attraverso le letture e le scritture che hanno contribuito a plasmare gli immaginari culturali moderni in Europa. L’approccio transnazionale mira a trascendere i confini nazionali⁶, e, allo stesso tempo, a riconoscere l’importanza del nazionalismo nel XIX secolo ed il ruolo avuto dalle donne nel progetto nazionale dei vari paesi ai margini dell’Europa. Il controllo sistematico dei dati di ricezione da fonti a grande scala (soprattutto la stampa periodica, ma anche gli inventari delle biblioteche, i cataloghi dei librai, gli elenchi di possessori di libri e la corrispondenza privata)⁷, costituisce la base per lo studio della partecipazione delle donne in questo processo. Tracciando e confrontando i network creati attraverso la scrittura delle donne dal punto di vista dei cinque paesi succitati, ai margini dell’Europa del XIX secolo, il progetto mette in

⁶ Alludo alla famosa frase di Virginia Woolf da *Three Guineas*: “‘For,’ the outsider will say, ‘in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world’” (1938, 197).

⁷ Per quel che riguarda l’archiviazione di periodici e quotidiani, la Finlandia può vantare un sostanziale numero di fonti digitalizzate (vedi <<http://digi.kansalliskirjasto.fi/?language=en>>). Altre risorse importanti per il team finlandese di TTT sono state la Bibliografia nazionale finlandese “Fennica” (<https://fennica.linneanet.fi/vwebv/searchBasic?sk=en_FI>), il database “HENRIK” (i libri e i loro possessori in Finlandia fino al 1809, <http://dbgw.finlit.fi/henrik/henrik_english.php>), i cataloghi digitalizzati e i materiali delle biblioteche pubbliche finlandesi (<<http://digi.kirjastot.fi/>>).

discussione l'intero concetto di centro, periferia, margini e i loro rapporti interni. Nel corso del progetto, sono stati esaminati i vari significati del concetto di 'ricezione', e si è arrivati così a sottolineare, ad esempio, l'importanza delle traduzioni, ma anche quanto possa essere limitata e distorta l'immagine della ricezione di un autore se questa viene tracciata, appunto, soltanto attraverso le traduzioni.

Il progetto contribuisce in tal modo allo sviluppo di nuovi modelli transnazionali di scrittura della storia della cultura letteraria europea, impegnandosi nel dibattito in corso sulla storia transnazionale in senso più generale e, soprattutto, sul ruolo di DH in questo dibattito. Come la storia transnazionale in generale, cerca di arrivare, attraverso le spesso complesse interazioni tra il livello micro e quello macro, tra la scala globale e quella locale, ad un modo giusto e tempestivo di praticare la storia (Scholz 2015), in questo caso, la storia della cultura letteraria. TTT tenta di contribuire ad una migliore comprensione delle dimensioni transnazionali della storia letteraria, tenendo conto di quanto Walter Mignolo ha chiamato *imperial difference*, che sancisce come la Francia, la Gran Bretagna e la Germania siano il cuore immaginario dell'Europa delle Nazioni (Mignolo 2002, 158). Più specificamente, TTT ha anche messo in dubbio l'egemonia del materiale in lingua inglese, e l'argomentazione implicita ed esplicita di molti studiosi, i quali scrivono e parlano come se non esistesse altra lingua che l'inglese ed arrivano ad affermazioni generali sulla storia letteraria basandosi esclusivamente su testi anglofoni (cfr. Bergenmar 2016).

Offrendo una nuova prospettiva – basata sui fatti, vale a dire sull'evidenza della ricezione documentata – di collocazione delle donne e del ruolo del genere nella storia della letteratura, TTT espone una nuova visione della storia come tale. Lo strumento digitale consente una sostanziale ricerca empirica sulle scrittrici, ma permette anche di creare visualizzazioni e network dei materiali della ricezione⁸. Come afferma Jacqueline Wernimont (2013), il solo preservare digitalmente l'opera delle donne non è sufficiente. I testi delle scrittrici sono spesso presentati in modo isolato dal loro contesto storico della ricezione, e ciò rende impossibile valutarne l'importanza storica. Vanno, quindi, emergendo nuove metodologie e nuovi approcci alla storia della letteratura (vedi van Dijk, Dekker, Partzsch, *et al.* 2014).

⁸ In questo contesto è importante sottolineare l'importanza dell'interconnessione tra i vari strumenti digitali: per quanto riguarda il database "Women Writers", di grande significato è stato il progetto "COBWWWEB" (Connections between Women and Writers Within European Borders), finanziato da CLARIN-NL e realizzato tra giugno 2013 e giugno 2014. Grazie a "COBWWWEB", si è creata la possibilità di collegare i dati di "WomenWriters" ad altre collezioni (nazionali e internazionali) di letteratura scritta dalle donne, e di creare una serie di standard per lo scambio dei dati. I partner di "COBWWWEB" sono stati il database serbo "Knjiženstvo", il norvegese "Female Robinsonades" e lo svizzero "Women in Arcadia" (1690-1800). Vedi <<http://www.womenwriters.nl/index.php/COBWWWEB>> (11/2016).

Attraverso la ricerca quantitativa, TTT opera su fonti a larga scala e su big data, utilizzando la versione adattata di quello che Franco Moretti (2013) chiama, anche se in un contesto diverso, *distant reading* (lettura a distanza), nonostante i membri del progetto si siano originariamente formati in varie pratiche di *close reading* (lettura ravvicinata), non necessariamente nel senso in cui la Nuova Critica ha utilizzato il concetto, ma, più in generale, nel senso di un'attenta analisi delle opere letterarie. L'obiettivo di questo progetto è stato, tuttavia, quello di operare con i big data; inoltre, lo scopo era di andare oltre gli isolati casi aneddotici, come, ad esempio, la ricezione di Jane Austen oppure George Eliot⁹ in molti paesi europei: per contestare il fatto che, come Moretti (2013) ha più volte sottolineato, abbiamo a che fare solo con una minuscola frazione di autori e testi del passato nella nostra pratica accademica quotidiana e non necessariamente con quelli che hanno viaggiato facilmente o lontano attraverso i sistemi culturali del proprio tempo.

I casi di studio realizzati all'interno del progetto, e nel suo contesto, sono emersi dai risultati affiorati dalle fonti. Per il team finlandese di TTT, non è stato particolarmente sorprendente che Minna Canth (1844-1897), prosatrice e drammaturga, importante rappresentante di Realismo e Naturalismo nella letteratura di lingua finlandese, attivista per i diritti delle donne e unica autrice finlandese "davvero canonizzata" nelle varie opere di Storia della letteratura finnofone a partire dalla fine del XIX secolo, sia stata oggetto di una ricezione in generale più frequente (a partire dal 1914, troviamo almeno 11 traduzioni delle opere di Canth in svedese, tedesco, russo ed estone)¹⁰, ma che non vi siano documenti capaci di testimoniare una sua analoga accoglienza nei paesi partner dei TTT. Nel corso del progetto, sono state rinvenute ricezioni sia olandesi sia slovene dei testi della Canth. Era stato supposto che, al di fuori dei Paesi nordici, le donne finlandesi venissero citate più spesso come rappresentanti della lotta per la causa delle donne (o, come diremmo oggi, come femministe) che come scrittrici o artiste, o che queste due qualità fossero legate; tuttavia, non esistevano prove concrete in numero sufficiente per corroborare una tale affermazione. La ricezione di Minna Canth sul quotidiano sloveno unisce con precisione le qualità femministe e letterarie dell'autrice, soprattutto analizzando brevemente il suo dramma teatrale *Työmiehen vaimo* (1885; La moglie del lavoratore).

I colleghi del team spagnolo di TTT hanno scoperto articoli dei primi anni del XX secolo che presentavano sulla stampa spagnola una sorta di travelling text per eccellenza: una traduzione (dal francese allo spagnolo) di

⁹ Vedi Mandal e Southam 2007; Shaffer e Brown 2016.

¹⁰ Vedi il database delle traduzioni del "FILI" (Finnish Literature Exchange; <<http://dbgw.finlit.fi/kaannokset/index.php?lang=ENG>>).

un articolo sulle “Donne del XX secolo”¹¹, che discuteva di due donne finlandesi: la scrittrice e pittrice svedofona Helena Westermarck (1857-1938) e l’attivista, successivamente anche politica, Lucina Hagman (1853-1946). Nel 1907, quest’ultima diventò una delle prime parlamentari finlandesi; tenutesi un solo anno dopo la concessione alle donne finlandesi del diritto al voto, queste elezioni assunsero un significato particolare anche perché, per la prima volta in Europa, furono eletti anche parlamentari di sesso femminile. In un giornale spagnolo del 1907, troviamo un riferimento ad alcune politiche del parlamento finlandese; l’autore sottolinea, citando alcuni casi, anche la loro attività letteraria o artistica. Un caso particolare di una influente scrittrice e femminista nordica, della quale si parlò come della “Jane Austen svedese”, è quello di Fredrika Bremer (1801-1865), la quale può essere considerata finlandese di nascita (Turku / Åbo, nella Finlandia occidentale), ma svedese sia per lingua sia per aver trascorso in Svezia la maggior parte della sua vita (a parte i suoi lunghi viaggi in Europa e negli Stati Uniti; vedi Partzsch 2014).

Per quanto riguarda, in generale, la ricezione di scrittrici straniere in Finlandia, vale a dire anche da periferie diverse da quelle esaminate nel progetto TTT, un nome che emerge è quello di Matilde Serao (1826-1927), famosa in Italia ma al giorno d’oggi per lo più sconosciuta all’estero, della quale si è potuto appurare come, a cavallo tra il XIX e XX secolo, sia stata popolare in tutti i e cinque i “paesi marginali” impegnati nel progetto¹², e ciò grazie a traduzioni, alla presenza nelle biblioteche di versioni originali delle sue opere, e a recensioni e articoli sulla stampa. Il network che si ottiene, grazie allo strumento digitale, tra una figura letteraria come la Serao, i suoi traduttori (spesso donne, alcune delle quali anche scrittrici) e i suoi lettori (compresi recensori e altri giornalisti) può aiutarci a porre ulteriori domande, stabilire nuovi collegamenti e osservare lo scambio letterario e le istituzioni letterarie in modo nuovo. A tal proposito, una base teorico-metodologica può essere

¹¹ Gimeno de Flaquer Concepción (1900), “Mujeres del Siglo XIX”, *El Album Ibero-Americano* 22/12/1900. Ringrazio per l’informazione la collega Judith Rideout del progetto TTT.

¹² Di questa scoperta si è discusso durante il progetto, ed è stata anche organizzata una conferenza finale, *Cultural Encounters through Reading and Writing: New Approaches to the History of Literary Culture* (Glasgow Women’s Library, 9-11 June 2016), con un’intera sezione dedicata alla Serao (vedi <<http://travellingtexts.huygens.knaw.nl/wp-content/uploads/2016/07/Cultural-Encounters-Conference-Abstracts.pdf>>). Un’ulteriore collaborazione è in programma per quanto riguarda la mappatura della ricezione della Serao in vari paesi europei, tra cui la Finlandia. Nella bibliografia nazionale finlandese, Fennica, troviamo 9 voci di opere della scrittrice dal 1891 al 1912; 7 sono traduzioni in finlandese e 2 in svedese, tutte pubblicate sul territorio finlandese. Questo ci mostra come, nel periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo, il finlandese (raggiunta una condizione di parità con lo svedese solo nel 1863) fosse diventata la lingua principale della cultura in Finlandia e il numero di libri tradotti in finlandese da altre lingue fosse in rapido aumento; cosa che tuttavia, in questo periodo, non escludeva la loro traduzione anche in svedese.

quella fornita da Itamar Even-Zohar e dal suo schema dei fattori che operano nella cultura – produttore, prodotto, consumatore, mercato, repertorio e istituzioni (Even-Zohar 1990; 2010).

Nel corso del progetto, è stato anche possibile confrontare i casi di cosiddetta confluenza tra le scrittrici attive nello stesso periodo ai margini opposti dell'Europa: ad esempio, si veda lo studio comparato del ruolo della scrittrice finlandese L. Onerva¹³ (1882-1972) e della slovena Žofka Kveder (1878-1926) effettuato nell'ambito del progetto (cfr. Mihurko-Poniž e Parente-Čapková 2015). Il compito continuo della critica letteraria consapevole dei problemi di genere è quello di tracciare e mappare questi modelli. Il termine 'confluenza' è stato impiegato nel senso coniato da Carol MacKay (1994) e sviluppato, ad esempio, da Kati Launis (2005) nel contesto della scrittura femminile in Finlandia della prima metà del XIX secolo. Confluenza, in questo senso, può essere intesa come una sorta di parallelismo: due scrittrici, operanti in paesi diversi ma nello stesso periodo, interessate agli stessi argomenti legati alla vita delle donne, spesso facenti uso di analoghe configurazioni della trama, così come di modi espressivi simili, senza necessariamente essere a conoscenza delle reciproche opere¹⁴ ma, ad esempio, reagendo alle idee "nell'aria" in un certo periodo, idee che, a volte, si sviluppavano e acquisivano fama internazionale grazie alle pensatrici che le disseminavano. Nel caso di L. Onerva e della Kveder, queste pensatrici furono, tra le altre, la svedese Ellen Key (1849-1926) e Laura Marholm (1854-1928), di origini balto-tedesche¹⁵. Tali analisi possono essere, ovviamente, portate ad un livello più generale, affrontando uno dei problemi perenni della storia della letteratura, quello di spiegare le somiglianze reali di voci letterarie di culture non necessariamente in contatto tra loro. Tale è, ad esempio, il concetto di "affinità tipologiche" (in contrasto con il "contatto genetico"), sviluppato dallo studioso slovacco Dionýz Ďurišin all'interno delle sue idee sulla "Teoria interletteraria" e successivamente approfondito da altri (vedi Domínguez, Saussy & Villanueva 2015, 20-40).

Come esempio di una scoperta ancora più cruciale può essere menzionato il fatto che, mentre è stato tradizionalmente presunto che fossero principalmente la letteratura scandinava e tedesca, in seguito anche francese e russa, ad essere recepite in Finlandia durante il "lungo" XIX secolo, un sostanziale

¹³ Per approfondimenti, cfr. DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13834>.

¹⁴ Lo studio della MacKay tratta della vicinanza degli scritti di Fredrika Bremer e dei romanzi della sua contemporanea, la famosa scrittrice inglese Charlotte Brontë (1816-1855). Nel caso di L. Onerva e Ž. Kveder, le linee di confluenza sarebbero, tra le altre, il modo di trattare i temi della soggettività femminile, la sessualità delle donne, le loro reazioni alla figura de "L'uomo nuovo" nell'atmosfera culturale di *fin de siècle* (Mihurko-Poniž e Parente-Čapková 2015).

¹⁵ Laura Marholm è anche un buon esempio di "autrice transnazionale": di origine in parte danese ma di lingua tedesca, nasce come Laura Mohr nell'ambiente balto-tedesco di Riga, in Lettonia. Sposata con lo scrittore svedese Ola Hansson, assunse in seguito la cittadinanza svedese; in alcune Storie della letteratura, l'autrice è presentata come svedese o di discendenza danese-norvegese.

numero di scrittrici anglofone sono apparse in tutte le fonti analizzate (stampa, collezioni di biblioteche, ecc) sia in traduzione sia nella versione originale. Uno sguardo ravvicinato ai libri della Vecchia collezione della Biblioteca comunale di Turku¹⁶, uno dei partner associati di TTT, dimostra l'importanza delle edizioni tedesche Tauchnitz per la ricezione in Finlandia della letteratura anglofona, e conseguentemente anche delle scrittrici (Tauchnitz era una famiglia tedesca di stampatori ed editori con sede a Lipsia, che pubblicava letteratura in lingua inglese per la distribuzione sul continente europeo al di fuori della Gran Bretagna). Tali informazioni possono portare a cambiamenti sostanziali nel modo di affrontare il panorama letterario finlandese del XIX secolo, soprattutto se collegate ai risultati di altri progetti di DH operanti al momento in Finlandia, alcuni dei quali nel quadro del programma specifico dell'Accademia di Finlandia¹⁷. A riguardo, possiamo citare quello più vicino a TTT, "Computational History and the Transformation of the Public Discourse in Finland 1640-1910", diretto dal Prof. Hannu Salmi del Dipartimento di Storia culturale dell'Università di Turku¹⁸; anche questo progetto ha analizzato la stampa del XIX secolo, ma il periodo esaminato è di quattro anni più breve rispetto a quello ricercato da TTT.

Uno dei temi più importanti della conferenza Nordic Digital Humanities è stato anche quello dell'insegnamento di DH nelle università¹⁹, discusso ad esempio da Mikko Tolonen, professore di Risorse digitali presso l'Università di Helsinki e dai suoi colleghi. Partendo da una definizione di DH piuttosto ampia, Tolonen ha illustrato come il focus dell'insegnamento sia su progetti pratici e varie forme di collaborazione multidisciplinare, e sulla ricerca di punti in comune con altri corsi in scienze sociali, perseguendo la politica di open access e open science.

Anche all'interno dell'insegnamento della letteratura finlandese vengono utilizzati i risultati di progetti come TTT, insieme con l'introduzione di corsi quali Archivi digitali, per mostrare agli studenti i modi di risalire alle fonti nell'era digitale, nonché le possibilità offerte dagli strumenti digitali.

Un nuovo approccio alla storia della letteratura in generale si è già manifestato con la collaborazione tra i dipartimenti universitari di letteratura e la Finnish Literature Society's Research and Publishing Unit Edith – Critical

¹⁶ Vedi <<https://opintokokoelma.wordpress.com/>> e <<http://digi.kirjastot.fi/collections/show/1>>.

¹⁷ Vedi <<http://www.aka.fi/en/research-and-science-policy/academy-programmes/current-programmes/digihum/>>.

¹⁸ Vedi <<http://www.aka.fi/globalassets/32akatemiaohjelmat/digihum/hanke-esitteen/salmi-digihum.pdf>>.

¹⁹ A riguardo, posso portare l'esempio del corso a distanza, da me coordinato: "Aspects of Finnish Literature: Texts and Contexts" (<https://www.ni.hu-berlin.de/de/studium/Timetable_Aspects%20of%20Finnish%20Literature.pdf>). Si tratta di un progetto sviluppato congiuntamente dalle Università di Colonia e Turku.

Editions of Finnish Literature, che ha prodotto edizioni accademiche di critica testuale dei classici della letteratura finlandese.

Riferimenti bibliografici

- Bailey Moya (2011), "All the Digital Humanists Are White, All the Nerds Are Men, but Some of Us Are Brave", *Journal of Digital Humanities* 1, <<http://journalof-digitalhumanities.org/1-1/all-the-digital-humanists-are-white-all-the-nerds-are-men-but-some-of-us-are-brave-by-moya-z-bailey/>> (11/2016).
- Bergenmar Jenny (2016), "Reception History across languages – a challenge for the digital Humanities. Paper at Digital Humanities in the Nordic Countries", <http://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/events/2016/pdf/abstracts/papers/sess_2a_bergenmar.pdf> (11/2016).
- Canth Minna (1885), *Työmiehen vaimo. Näytelmä viidessä näytöksessä* (La moglie del lavoratore. Drama in cinque atti), Poorvo, WSOY.
- Culeddu Sara (2016): "Digital Maps of Scandinavian Literature in Italy (Lt.it): a Bibliographic database of Italian translations of Scandinavian literature. Paper at Digital Humanities in the Nordic Countries", <http://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/events/2016/pdf/abstracts/papers/sess_3e_culeddu.pdf> (11/2016).
- Domínguez César, Saussy Haun, Villanueva Darío (2015), *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Abingdon-New York, Routledge.
- Even-Zohar Itamar (1990), "Polysystem Studies", *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 11, 1, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--PolysystemStudies%20%5BPT11-1%5D.pdf> (11/2016).
- (2010 [2005]), *Papers in Culture Research*, Tel Aviv, Unit of Culture Research, Tel Aviv University, <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.477.787&rep=rep1&type=pdf>> (11/2016).
- Jockers M.L. (2013), *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, ed. by Susan Schreibman, R.C. Siemens, Urbana, University of Illinois Press.
- Launis Kati (2005), *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä* (I primi romanzi finlandesi scritti dalle donne come defintori della femmininità), Helsinki, SKS.
- MacKay Carol Hanbery (1994), "Lines of confluence in Fredrika Bremer and Charlotte Brontë", *NORA (Nordic Journal of Feminist and Gender Research)* 2, 1, 119-128.
- Mandal Anthony, Southam Brian, eds (2007), *The Reception of Jane Austen in Europe*, London-New York, Continuum.
- Mihurko Poniz Katja, Parente-Čapková Viola (2015), "The New Women from the Margins", *Interlitteraria* 20, 2, 184-198, DOI: <http://dx.doi.org/10.12697/IL.2015.20.2.15>.
- Mignolo W.D. (2002), "Rethinking the Colonial Model", in Linda Hutcheon, M.J. Valdés (eds), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford UP, 155-193.
- Moretti Franco (2013), *Distant Reading*, London-New York, Verso.

- Partzsch Henriette (2014), "The Complex Routes of Travelling Texts: Fredrika Bremer's Reception in Nineteenth-century Spain and the Transnational Dimension of Literary History", *Comparative Critical Studies* 11, 2-3, 281-293, DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/ccs.2014.0129>.
- Puschmann Cornelius, Jean Burgess (2014), "Big Data, Big Questions. Metaphors of Big Data", *International Journal of Communication* 8, 1690-1709, <<http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2169>> (11/2016).
- Rehbein Malte (2015), "On Ethical Issues of Digital Humanities", Pre-print version, <<http://www.phil.uni-passau.de/fileadmin/dokumente/lehrstuehle/rehbein/Dokumente/OnEthicalIssues-Preprint.pdf>> (11/2016).
- Rettberg Scott (2016), "Electronic Literature as Digital Humanities", in Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (eds), *A New Companion to Digital Humanities*, Wiley-Blackwell Publishing, Malden-Chichester 127-137.
- Riikonen H.K., Kovala Urpo, Kujamäki Pekka, et al. (2007), *Suomennoskirjallisuuden historia 1-2* (Storia della letteratura in traduzione finlandese 1-2), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sanz Amelia (2013), "Digital Humanities or Hypercolonial Studies?", Responsible Innovation, <<http://www.responsible-innovation.org.uk/digital-humanities-or-hypercolonial-studies/>> (11/2016).
- Scholz Luca (2015), "Research in Dialogue – Dialogue in Research: Interview with Dr. Bernhard Struck", *H/SOZ/ KULT, Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften*, Florenz, Europäisches Hochschulinstitut, <<http://www.hsozkult.de/project/id/projekte-520>> (11/2016).
- Shaffer Elinor, Brown Catherine, eds (2016), *The Reception of George Eliot in Europe*, London, Bloomsbury Publishing.
- Svensson Patrik (2016), "Can there be a Nordic digital humanities? Keynote at Digital Humanities in the Nordic Countries", <http://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/events/2016/pdf/abstracts/keynotes/p_svensson_abstract_bio.pdf> (11/2016).
- Tomasi Francesca (2016): "Semantic Web as an interlinking environment for knowledge dissemination in the cultural heritage domain", <http://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/events/2016/pdf/abstracts/keynotes/f_tomasi_abstract_bio.pdf> (11/2016).
- Van Dijk Suzan, Dekker Ronald, Partzsch Henriette, et al. (2014), "Digitizing Women's Literary History: The Possibility of Collaborative Empowerment?", <<http://dharchive.org/paper/DH2014/Paper-739.xml>> (11/2016).
- Wernimont Jacqueline (2013), "Whence Feminism? Assessing Feminist Interventions in Digital Literary Archives", *Digital Humanities Quarterly* 7, 1, <www.digital-humanities.org/dhq/vol/7/1/000156/000156.html> (11/2016).
- Woolf Virginia (1938), *Three Guineas*, New York, Harcourt Brace and Company.

Sitografia

- "Aspects of Finnish Literature: Texts and Contexts", <https://www.ni.hu-berlin.de/de/studium/Timetable_Aspects%20of%20Finnish%20Literature.pdf>, <https://www.ni.hu-berlin.de/de/studium/Timetable_Aspects%20of%20Finnish%20Literature.pdf> (11/2016).
- Biblioteca comunale di Turku, <<https://opintokokoelma.wordpress.com/>> e <<http://digi.kirjastot.fi/collections/show/1>> (11/2016).

- Bibliografia nazionale finlandese, “Fennica”, <https://fennica.linneanet.fi/vwebv/searchBasic?sk=en_FI> (11/2016).
- COBWWWEB (“Connections between Women and Writers Within European Borders”), <<http://www.womenwriters.nl/index.php/COBWWWEB>> (11/2016).
- Conferece Digital Humanities 2016, <<https://www.hf.uio.no/iln/english/research/networks/digital-humanities/news-and-events/news/dhn2016-march-15---17.html>> (11/2016).
- Computational History and the Transformation of the Public Discourse in Finland 1640-1910 (Università di Turku), <<http://www.aka.fi/globalassets/32akatemiaohjelmat/digihum/hanke-esitteet/salmi-digihum.pdf>> (11/2016).
- Cultural Encounters through Reading and Writing: New Approaches to the History of Literary Culture (Glasgow Women’s Library, 9-11 June 2016), <<http://travellingtexts.huygens.knaw.nl/wp-content/uploads/2016/07/Cultural-Encounters-Conference-Abstracts.pdf>> (11/2016).
- Digi – National library’s digital collections, <digi.kansalliskirjasto.fi>, <<http://digi.kansalliskirjasto.fi/?language=en>> (11/2016).
- Digital Humanities Academy of Finland, <<http://www.aka.fi/en/research-and-science-policy/academy-programmes/current-programmes/digihum/>> (11/2016).
- FILI (Finnish Literature in Translation), <<http://dbgw.finlit.fi/kaannokset/index.php?lang=ENG>> (11/2016).
- HENRIK (Database), <http://dbgw.finlit.fi/henrik/henrik_english.php> (11/2016).
- Huygens ING, <<https://www.huygens.knaw.nl/?lang=en>> (11/2016).
- HumLab, <<http://www.humlab.umu.se/english/>> (11/2016).
- Programma Master in DH, <<http://lir.gu.se/english/education/masters-second-cycle/master-s-programme-in-digital-humanities>> (11/2016).
- Swedish Women Writers on Export, <<http://lir.gu.se/english/research/swedish-women-writers-on-export>> <<https://swedishwomenwriters.wordpress.com/>> (11/2016).
- Travelling Texts: Transnational Reception of Women’s Writing at the Fringes of Europe 1790–1914, <<http://travellingtexts.huygens.knaw.nl/>> (11/2016).
- NEW Women Writers VRE, <<http://resources.huygens.knaw.nl/womenwriters>> (11/2016).

Contributors

Antonia Arslan is an Italian writer and academic of Armenian origin. She translated two volumes of Daniel Varujan's poetry into Italian and edited works on the Armenian genocide and on the experiences of Armenian refugees in Italy. She authored *La masseria delle allodole* (2004), *La strada di Smirne* (2009), *Il cortile dei girasoli parlanti* (2011), *Il libro di Mush* (2012), *Il calendario dell'avvento* (2013) and *Il rumore delle perle di legno* (2015).

Gabriele Bacherini (<gabriele.bacherini@unifi.it>) is a PhD student in comparative languages and literature at the University of Florence. He analyses the relationship between W.S. Burroughs and the British/West German neo-avant-garde. He graduated in – and wrote articles about – German literature of the “subversive” late 60s and 70s.

Benedetta Baldi (<benedetta.baldi@unifi.it>) teaches Languages and intercultural communication and Languages, cultures and mass media at the University of Florence. Her research interests concern both methodological and theoretical aspects in linguistic education, with a particular attention to the special languages and the communicative processes and media. An important thematic nucleus concerns the intercultural communication and the politic language, investigated both as a linguistic phenomenon and as a pragmatic and textual process, also in connection with mass media, opinion formation and metaphoric procedures, topics on which she has published several articles and books, including *Opinione pubblica: un potere fragile. Introduzione alla comunicazione politica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, *La politica lontana. Qualità democratica della partecipazione e mass media*, 2007; *Mondo-barocco. Diversità culturale e linguistica nei media*, 2007; *Pensieri e parole nel linguaggio politico*, 2012.

Graduated with Honours at the University of Florence, Diana Battisti (<diana.luna.battisti@gmail.com>) got her Ph.D in German-Italian Studies in the Faculty of Literature and Philosophy of both Florence and Bonn. She worked for the Ministry of Cultural Heritage and Activities (7th Film Commission). She won a post-doc scholarship at the Cini Foundation to start a new project on Benno Geiger's correspondence with Stefan Zweig. She collaborates with several academic journals – *LEA*, *Rivista di Letterature Moderne e Compare, Studi Germanici*.

Giampiero Bellingeri (<giambell@unive.it>) is associated professor at the University of Venice (1986-). His main research areas: receptions of Ottoman culture in Venice (15th-18th centuries); the “Turkic Motif” in Russian Literature; modern and contemporary Turkish Literature. G.B. has been the first translator of Orhan Pamuk in Italian (*Roccalbal Beyaz Kale*, Milano, Frassinelli 1992; later *Il castello bianco*, Torino, Einaudi 2006). More recently has translated the Nobel’s *Öteki Renkler* (*Altri colori. Vita, arte, libri e città*, Torino, Einaudi 2008, with Şemsa Gezgin), and edited Nedim (18th century), Nazim Hikmet, Yahya Kemal, Tezer Ozlu. In 2015 has published *Motivi Persiani, e Azeri. Persia, Safavidi e Ottomani nell’ intreccio politico e narrativo di Venezia (Secoli XV-XVIII)*, Roma, IPO, Pubblicazioni dell’Istituto per l’Oriente C. A. Nallino.

Enza Biagini (<enza.biagini@unifi.it>) is emeritus professor of Literary Theory at the University of Florence. Her research covers literary interpretation, history of criticism (from formalism to post-structuralism and beyond), literary theory and genres in published volumes and essays.

Elisa Cairati (<cairati.elisa@unimi.it>) è Dottore di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere (Università degli Studi di Milano). Le sue linee di ricerca vertono sugli aspetti letterari, culturali e antropologici legati alle letterature ibride in Perù, con particolare attenzione al fenomeno del giornalismo narrativo. Sul tema, ha pubblicato diversi saggi e articoli.

Martha L. Canfield is full Professor of Spanish American Literature in the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies at the University of Florence. Among her publications *El “patriarca” de García Márquez, arquetipo del dictador* (1984); *Configuración del arquetipo* (1988). She has translated and edited in Italian many Spanish American authors (José Enrique Rodó, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Carmen Boullosa, Jorge Eduardo Eielson, Álvaro Mutis, Alejandro Rossi, Eugenio Montejo, Mária Russotto, Juana Rosa Pita). Her current research focuses on contemporary Spanish American poetry and narrative.

Sara Culeddu (<sara.culeddu@unifi.it>) is Temporary Researcher in Scandinavian Studies at the University of Florence and at the Istituto Italiano di Studi Germanici. Since 2008 to present she has been adjunct professor in Scandinavian Literature and literary translator from Norwegian, Swedish, Danish and English. She published academic articles in the field of Nordic and Comparative Literature and her other research interests include Philosophy, Anthropology, Translation and Reception Studies.

Francesca Di Meglio (<francesca.dimeglio@unifi.it>) is PhD candidate in Comparative Studies. Her research is focused on the Spanish-Paraguayan writer

Josefina Plá. She translated Josefina Plá, *Racconti*, Le Lettere, 2013, Jorge Barón Biza, *Il deserto e il suo seme*, Caminito, 2005 and four stories by Fuki Takashi for the magazine *Tatōkai*, 2011.

Aldo Ferrari (<aldo.ferrari@unive.it>) teaches Armenian Language and Culture, History of Caucasus and Central Asia, and History of the Russian Culture at Ca' Foscari University, Venice. He is Head of the Russia, Caucasus and Central Asia Program at the Institute for International Political Studies (ISPI), Milan.

Arianna Fiore (<arianna.fiore@unifi.it>) is a Spanish Literature researcher at the University of Florence. Her research mainly focuses on the Iberian literary avant-garde, Spanish exile in Latin America both from the literary and historical points of view, and the connections between the exiles and the world of Italian culture and politics. She also investigates late nineteenth century Spanish Realism, in particular in the work of the libertarian writers. Her historical studies focus on the engagement of Italian volunteers in the Republican front of the Spanish Civil War.

Valentina Fiume (<valentina.fiume@unifi.it>) is a PhD student of Comparative Literature at the University of Florence with a project on new forms of mystical writing and contemplative authors of 1900 is interested in gender studies, the landscape and the mystical. She published an article on two unpublished poems by Rina Sara Virgillito on the literary journal *Il Portolano* and a literary review about the contemplative in the *Anthology Vieusseux*. She has edited and introduced the book *Ultime poesie* of Rina Sara Virgillito.

Paola Gheri (<pgheri@unisa.it>), an associate professor at the University of Salerno, has a significant background in 20th century German and Austrian literature, having specialised in this area for several years. She has published a number of articles and book chapters about this topic, especially on Austrian writes. In the last ten years her research has focused on women's literature of exile.

Nina Gourfinkel (1898-1984) was a Russian scholar, translator and writer of Jewish origin. She took part in the October Revolution and was forced into exile. She lived in France, and wrote on the history of contemporary Russian theatre, and Stanislavski. She also published biographic profiles of Gorki, Lenin, Gogol, Tolstoj, Dostoevskij and, in 1953, her own "double" Russian (*Naissance d'un monde*) and French (*L'autre patrie*) autobiography.

Emiliano Guaraldo is a PhD candidate in Italian Studies at the University of North Carolina – Chapel Hill. His doctoral project *Estrazione. The Anthropocene and the Emergence of the Italian Petro-imagination* focuses on the relationship between petroleum, ecology, and the visual and literary cultures of 20th century Italy.

Diana Hambarzumyan is an Armenian award-taking writer of 18 books. She is Doctor in Philology, Professor of Linguistics at Yerevan Brusov State University. Her works are translated into 13 languages. She is apt to experimenting in her prose writings. Her story collection "Telegram to Fatima" is translated into English, German and Russian. She served as Writer-in-Residence in Vienna, Austria (2011), Val-David, Canada (2014) and Visby, Sweden (2016).

Hayk Hambarzumyan, received his Ph.D. in 2008 from Yerevan State University and continues his association as an assistant in the Faculty of Armenian Philology. Now he is Associate Professor at the department of Armenian Literature of YSU. H.Hambarzumyan has published more than 40 articles for Armenian and Russian magazines and anthologies. His research interests include Armenian folklore, especially Armenian epic, medieval and contemporary Armenian literature. He has attended many international scientific conferences and workshops in Armenia, Russia and US. Author of two books – *"Parallel Readings"* (2012) and *"Mythical worldview and creative methods"* (2013). H. Hambarzumyan also working as a journalist and script writer with Armenian Cultural Television "*Shoghakat TV*" and literary editor in "*Zangak*" publishing house.

Sona Haroutyunian (<sona.haroutyunian@unive.it>) teaches Armenian at Ca' Foscari University of Venice. Her research interests include Translation Studies, Linguistics, Trauma Literature and Migration Studies. Author of many scholarly papers and of translated book, she has recently published her monograph *The Theme of the Armenian Genocide in the Italian Literature* (YSUP 2015).

Ljuba Jurgenson, Professor of Russian Literature at the Department of Slavic Studies of Paris Sorbonne - Paris IV. Her main research topics: representations and memory of mass violence in Eastern and Central Europe (20th century). He authored *Is the concentration camp experience unutterable?* (2003), *Creation and Tyranny* (2009).

Silvia Lafuente (<silvialafuentesur@gmail.com>), graduated at the Universities of Buenos Aires and Florence, currently retired, taught at the Faculty of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence. She dealt with various themes of literary and linguistic character in her research. She published essays and books concerning the Spanish language, the Hispanic-American literature and literary studies conducted with a specific philological tone.

Michela Landi (<michela.landi@unifi.it>) is associate professor of French Literature at the University of Florence. As a modernist and comparatist, she

is mostly interested in the connections between literature and the arts. She has published many essays in this particular field. An essay on Baudelaire's musical criticism is forthcoming.

Giuseppina Larocca is Lecturer of Russian Literature at the University of Florence and Lecturer of Russian Language at the University of Macerata and Naples ("L'Orientale"). She received her Ph.D. in Slavic Studies (University of Pisa, 2011) with a dissertation titled "L.V. Pumpjanskij (1891-1940) and the theory of literature". She won some fellowships in Tartu, Prague, Moscow, and Saint-Petersburg and collaborated with the Project of National Relevance "Russian Emigration in Italy (1900-1940)". She is currently member of the "Studi Slavistici" Editorial Board, the journal of the Italian Association of Slavists (A.I.S.).

Tina Maraucci (<tina.maraucci@unifi.it>) graduated in Turkish Language and Literature from the University of Naples "l'Orientale". She is currently a PhD student at the University of Florence working on a dissertation about the representation of Istanbul in Turkish contemporary novel. She has published "Trauma e memoria del trauma in *Huzur* di Ahmet Hamdi Tanpınar" (2013, 163-173).

Ilaria Moschini (<ilaria.moschini@unifi.it>) is research fellow in English Linguistics at the University of Florence. Her research fields include US political language and new media language that she investigates combining systemic functional linguistics and critical discourse analysis with a socio-semiotic approach to multimodality.

Mikayel Ohanjanyan, born in 1976 in Yerevan, Armenia. Selected artist for Frieze Sculpture Park - Regent's Park, London, UK, 2016; Golden Lion - The National Pavilion of Armenia 56th Venice Biennale, 2015; 1st Prize - Premio Henraux, Italy, 2014. Lives and works in Reggello and Seravezza, Italy (<www.ohanjanyan.com>).

Vera Lúcia de Oliveira, Professor of Portuguese and Brazilian Literature at University of Perugia. Among her books, published in various countries, are *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro* (2015, second edition) and *Storie nella storia: Le parabole di Guimarães Rosa* (2006).

Alessandro Orenco (<alessandro.orengo@unipi.it>) is Assistant Professor at the University of Pisa. His research interests include 5th-century Armenian Linguistics and Literature, the later Armenian grammatical tradition (17th-18th c), and the history of Armenian printed books. He is currently editing a volume on Armenian linguistics to be published by Brill.

Vazo (Vazgen Pahlavuni-Tadevosyan), born in 1956 in Gyumri, Armenia. Multidisciplinary artist, curator. Founder of Gyumri International Art Biennale, Armenia (1998). Lives and works in Recoubeau-Jansac, France.

Viola Parente-Čapková, PhD, is a Researcher at the School of History, Culture and Arts Studies, University of Turku, and an Adjunct Professor at Charles University, Prague. Her research interests include *fin de siècle* literature, gender studies, literary history and digital humanities.

A professor, translator, critic, and editor, Jerónimo Pizarro (<jeronimopizarro@gmail.com>) is the responsible for most of the new editions and new collections of Fernando Pessoa's texts published in Portugal since 2006. He is a Professor at the Universidad de los Andes, holding the Endowed Chair of the Camões Institute in this university. He received the prestigious Ibero-American Eduardo Lourenço Award in 2013. Pizarro reopened Pessoa's famous trunk of papers (30 000 of them, in fact), and also rediscovered "Fernando Pessoa's Personal Library", to use the title of one of his books. Jerónimo Pizarro directed the presence of Portugal as the guest country in the International Book Fair in Bogotá (FilBo), and for many years has organized the visit of Portuguese and Brazilian authors to Colombia. Between his monographs, edited and co-edited books, and book translations, we can count more than 40 volumes.

Martina Romanelli (<martina.romanelli@stud.unifi.it>) discussed her MA dissertation in Modern Philology at the University of Florence with a thesis focussed on Leopardi's *Zibaldone* (supervisor Prof. Anna Dolfi). Among her main research interests are XVIIIth and XIXth century Italian literature.

Diego Salvadori (<diego.salvadori@unifi.it>) is a PhD student of Comparative Literature at the University of Florence. His research focuses on Ecocriticism and Italian Literature. His most recent publication is *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (2015).

Leonardo M. Savoia (<leonardomaria.savoia@unifi.it>) teaches General Linguistics at the University of Florence. His research interests concern both the analysis of structural properties of the natural languages and the investigation of sociolinguistic and communicative processes. His scientific production includes phonological and morpho-syntactic works (for example, *Grammatical categories*, 2010 with M.R. Manzini; *Studi sulle varietà arbëreshe*, 2012; *Introduzione alla fonetica e alla fonologia*, 2014) and works on the pragmatic and social aspects of the language. Among the latter, in collaboration with Benedetta Baldi, we

remind *Perché barbari? Lingua, comunicazione e identità nella società globale*, 2006; *Lingua e comunicazione*, 2009; *Metafora e ideologia nel linguaggio politico*, 2010. Besides, with Benedetta Baldi he has published *Propagation and preservation of rounded back vowels in Lucanian and Apulian varieties*, 2016.

Carmelo Andrea Spadola (<spadolandrea@gmail.com>) obtained his PhD in Hispano American Language and Literature at the University of Florence. 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.

Andrea Ulivi (<andrea.ulivi@gmail.com>) is a photographer, publisher and teacher. In 1998 he set up the Edizioni della Meridiana publishing house in Florence. He teaches publishing and editing techniques at the Scuola di Editoria in Florence. As a photographer, his personal exhibitions include: “Zona Tarkovskij” (2008), “San Miniato. Una porta di speranza” (2012), “Luce armena” (2009), “Della mia dolce Armenia” (2015); and his albums: *Nel bianco giorno* (2008), *Luce armena* (2009), *Il verde e la roccia* (2009), *Eye Flow* (2014-2015), *Paolo Bocci fotografo* (2011). He has written articles on photography, literature and film (especially on Andrej Tarkovskij). In 2008 he authored *Visione e interrogazione*.

Francesco Vasarri is a Ph.D. student at the University of Florence. He has published essays on Zanzotto, Parronchi and other contemporary Italian poets and he’s currently working on a Ph.D. thesis titled *Dall’ape alla zanzara. Entomologia nella letteratura italiana contemporanea*.

Salomé Vuelta García is Professor fellow of Spanish Literature at the University of Florence. She is the author of several essays on Spanish Literature and Theater in XVIIth Century Italy. She has also written extensively on Spanish culture in Medici’s Florence.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (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), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- 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), *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 = Perú 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, *Letture anticonomiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noliuntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo, *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978