

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

7-2018



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

7

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttösy

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2018

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -
n. 7, 2018
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6453-830-3
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-7>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2018 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.lilsi.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 Ateliê Editorial, Augusto de Campos, Carmen P. de Arruda Campos, Ivan P. de Arruda Campos, Dante Pignatari, per la gentile concessione alla riproduzione delle opere di Augusto e Haroldo de Campos e di Décio Pignatari in questo numero di *LEA*. Un particolare ringraziamento va agli editori Line of Intent Publishing e Shanxi Normal University Press Publisher per la concessione alla riproduzione delle immagini e dei racconti di Chen Xi; all'archivio Persée per la possibilità di avere accesso libero al testo di Boris Tomaševskij; a Lou Lora Totino (Luciana Braghin) per la riproduzione delle immagini di Arrigo Lora Totino; all'Archivio Storico del Senato della Repubblica, per la riproduzione di alcuni passaggi dagli *Atti relativi alla nomina dei senatori del Regno, Fascicoli dei senatori, Paolo Orano, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, al Museo della Collegiata di San Gimignano, alla Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze. 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), E. Anastasi, A. Baldi, G. Clementi, S. Grassi, M. Romanelli, F. Salvadori (redattori), G. Atanasio, M. Nagy, D. Pescosolido, N. Sandri, G. Tacconi, A. Tasselli (tirocinanti)

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

2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 - 50144 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

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

SCRITTURE

Proposte d'autore

Italia e Europa nello specchio cinese

VALENTINA PEDONE, <i>Il favoloso mondo di Chen Xi. Narrazioni pop nell'epoca della fluidità culturale. Presentazione</i>	3
CHEN Xi, <i>Anticipazione da Luoma tiankong xia / Sotto il cielo di Roma, a cura di Matilde Marzi e Anna Di Toro</i>	18
VALENTINA PEDONE, <i>Conversazione con Chen Xi</i>	49
CHEN XI, <i>Immagini da Crooked zoo</i>	59

Situazioni

La poesia concreta tra Brasile e Italia.

Prospettive sui paradigmi teorici

<i>Antologia di poesie e testi teorici brasiliani, con scritti di Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a cura di SERGIO ROMANELLI</i>	65
TERESA SPIGNOLI, <i>Arrigo Lora Totino, "architetto di parole": dalle verbotetture ai cromofonemi</i>	83
FEDERICO FASTELLI, <i>La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale</i>	99

STUDI E SAGGI

Miscellanea

SABRINA BALLESTRACCI, GIOVANNI PALILLA, <i>Tradurre le emozioni della DDR a trent'anni dalla caduta del muro. Als wir träumten di Clemens Meyer a confronto con Eravamo dei grandissimi a cura di Roberta Gado e Riccardo Cravero</i>	121
SERGIO BASSO, <i>Sulle convergenze tra semitico e indoeuropeo</i>	147
FULVIO BERTUCCELLI, <i>Politiche di traduzione e pseudotraduzioni nella Turchia repubblicana. "Memorie del corvo zoppo": una pseudotraduzione di Pitigrilli/Avni Insel</i>	171
PAOLA GAUDIO, <i>L'essenziale. Ovvero, l'immagine del limite in Jon Krakauer e Bruce Chatwin</i>	185
LILIANA GIACOPONI, <i>The cultural and historical legacy of classical antiquity in Rudolf Borchardt's essay on Virgil's Aeneid</i>	203

MARIA LUISA GNOATO, <i>Il re nella Kādambarī. Regalità, Fato e Fortuna nella Kādambarī di Bāna</i>	219
MATTIA MOSSALI, “ <i>Condizionata alla morte essa rimava vocabolari tormentosi</i> ”: <i>declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath</i>	245
ANTONIO PAOLIELLO, <i>Narrating Ethnic Relations in Sinophone Malaysian Fiction: “Wei xiang” as a Case Study</i>	263
CONSUELO RICCI, <i>Violenza e repressione autoritaria: l'impossibile emancipazione del corpo nella Nouvelle Héloïse</i>	279
EDIT RÓZSAVÖLGYI, <i>Sulla categorizzazione linguistica a proposito di un vocabolario dei suffissi ungheresi e i loro corrispondenti in italiano</i>	299
DIEGO SALVADORI, “ <i>A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne</i> ”. <i>Le Ressac di Camille Mallarmé</i>	327
SARA SVOLACCHIA, <i>Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset</i>	371

Percorsi linguistici

Language teaching in transnational contexts within an intercultural framework

ed. by Giovanna Carloni, Samuele Grassi,
Anita Virga, Brian Zuccala

GIOVANNA CARLONI, SAMUELE GRASSI, ANITA VIRGA, BRIAN ZUCCALA, <i>Exploring the transnational connections between blended learning spaces, trans-institutional collaboration, and intercultural awareness in transformative telecollaborative projects</i>	393
GIOVANNA CARLONI, BRIAN ZUCCALA, <i>Blending Italian “down-under”: Toward a theoretical framework and pragmatic guide for blending tertiary Italian language and culture courses through Skype-enhanced, pre-service teacher-centred telecollaboration</i>	405
GIORGIA BASSANI, MARGHERITA BEZZI, LUCA MĂ, <i>The challenges of digitally-mediated Italian language and culture development: Engaging the online learner through gamification</i>	447
ANITA VIRGA, <i>Transformation through telecollaboration: A working hypothesis on the transformative potential of blended spaces for (Italian) foreign language acquisition in South Africa</i>	465
BARRY PENNOCK-SPECK, BEGOÑA CLAVEL-ARROITIA, <i>Teachers’ perspectives on telecollaboration in secondary school foreign language education</i>	483
NADINE NORMAND-MARCONNET, SAMUELE GRASSI, NARELLE MCAULIFFE, <i>Intercultural enrichment programs: A contribution to curriculum development and study abroad in transnational education</i>	511

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Formalismo 4: 1928. Un primo bilancio

- ENZA BIAGINI, *Riletture teoriche IV* 531
 BORIS V. TOMAŠEVSKIJ, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*
 (Revue des études slaves, 1928, pp. 226-240) / *La nuova scuola*
di storia letteraria in Russia, traduzione di Josiane Tourres 553

Philology and Hermeneutics: Traces of Peter Szondi,
 ed. by Éva Kocziszky

- ÉVA KOCZISZKY, *Interpretation in einer buchlosen Gesellschaft: Einleitung*
zu den Vorträgen der Tagung über philologische Erkenntnis von Peter Szondi 585
 LORELLA BOSCO, *Ein Gespräch: Szondi's Celan-Studien* 599
 GÉZA S. HORVÁTH, *The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's*
Theory of Drama 615
 CHRISTOPH KÖNIG, *Klar und Dunkel: Zu Stilformen im Werk*
von Peter Szondi und Jean Bollack 629
 HANS-CHRISTIAN RIECHERS, *Wahlvertschaften: Peter Szondi und die Patriarchen* 649
 KARL VAJDA, *Der arme Verwandte am Tisch: Die kritische Hermeneutik*
von Peter Szondi und der jüdische Literaturbegriff 663

Letteratura e cultura visuale / Literature and Visual Culture
 Introduzione ai lavori 2019-2020 / Introduction to the 2019-2020 articles

- FEDERICO FASTELLI, *Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e*
qualche minima proposta 681

OSSERVATORIO

Ripensare la didattica delle lingue e delle letterature in Italia
 1. Report

- ELISABETTA BACCHERETI, Lector in aula. *Un seminario di studi sulla didattica della*
letteratura italiana contemporanea tra università e scuola media superiore 699
 SABRINA BALLESTRACCI, *C'era una volta una figliastra...*
Distanziamenti e riavvicinamenti tra studi letterari e linguistica
nella Germanistica italiana ovvero un resoconto 705

- ILARIA MOSCHINI, *Lingua e rimediazione digitale. Appunti sull'esperienza didattica realizzata nell'ambito del progetto europeo EU-MADE4LL* 715

Convegni, presentazioni, recensioni

- ALBERTO BALDI, Lettere a Oreste Macrí. Schedatura e regesto di un fondo con un'appendice di testi epistolari inediti, a cura di Dario Collini, Firenze, FUP, 2018, pp. 3354 727
- MARIA CHIARA BRANDOLINI, "Handsome blowsy Caroline": ritrarre Caroline Fitzgerald 731
- MARIA TERESA CHIALANT, Luca Baratta, The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna: storia, testi, immagini (1550-1715), prefazione di Maurizio Ascari, Roma, Aracne, 2017, pp. 876 737
- MASSIMO FANFANI, *Il fondo, l'onda e il mare di Davide Puccini* 743
- ISABELLA FERRON, Raul Calzoni, La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961), Roma, Carocci, 2018², pp. 318 — La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione, Roma, Carocci, 2018, pp. 318 e Leonhard Herrmann e Silke Horstkotte, Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart, Metzler Verlag, 2016, pp. 230 753
- ANDREA GIUSTI, Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2018, pp. 467 759
- ARMANDO PETRINI, A proposito di Franco Perrelli, Tre carteggi con Lucio Ridenti: Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 323 769
- OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE, Martina Romanelli, "Ancor che tristo ha suoi diletta il vero". Una lettura di Zibaldone 2999, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 212 775
- MARTINA ROMANELLI, Gilberto Lonardi, L'Achille dei «Canti». Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 238 781
- DIEGO SALVADORI, Parabole intermediali. Intorno ai volumi di Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini (a cura di), La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013, Pasian di Prato, Campanotto, 2014, pp. 255 e Teresa Spignoli (a cura di), Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento, Pisa, ETS, 2018, pp. 346 787
- MIRELLA VALLONE, A proposito degli studi umanistici: connessioni transatlantiche 797
- CONTRIBUTORS 805

Verso la scienza aperta. Riflessioni storiche, attuali

Beatrice Töttössy

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

Abstract

After twenty years devoted to the digital dimension of scientific communication and the setting up of open access publishing, the Florentine scholarly community in the field of Italian and foreign languages and literatures, now presents open science i.e. the responsibility of the scholarly publishing community in managing fully open access publishing formats addressing a hermeneutic circle open to the convergence of data and discussion of research in philology and text interpretation, intermediality and interculture, as well as historical and comparative investigation of literary and linguistic culture. The functional characteristics of this hermeneutic circle are an international perspective and the intrinsic potential of turning the double-blind peer review into an open and annotated peer review.

Keywords: open access and open peer review in the HSS, open science, responsibility of the scholarly publishing community, the values of knowledge infrastructure

È stato vent'anni fa, nel 1999, quando, in concomitanza con la nascita del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Firenze, prese avvio il primo progetto editoriale digitale dell'area degli studi filologico-letterari fiorentina. Coinvolgeva gli studiosi di anglistica, americanistica, germanistica, slavistica e ugrofinnistica i quali, in quell'anno, si univano nella nuova struttura dipartimentale provenendo dal Magistero appena chiuso e dalla Facoltà di Lettere e Filosofia in pieno vigore. Si trattava di progettare e realizzare una rivista digitale, oltre che cartacea, in grado di dar spazio a una *pubblicazione collegiale* di accesso diffuso e ibrido, in cui trovavano collocazione risultati della ricerca "pura", tesa all'innovazione storico-letteraria e teorica, e risultati della ricerca "applicata" alla comunicazione culturale, alla didattica e alla gestione del patrimonio linguistico e letterario europeo, statunitense e australiano.

Vi fu un tema – *Soglie, margini, confini. Scritture in limine* – in cui il collegio degli studiosi si riconobbe, intravedendo nelle soggettività di confine, di

passaggio, di trasformazione, prive di stabilità e concretezza semantica e a rischio dell'informe e dell'eccessivo, l'espressione dello *Zeitgeist* scaturito dai calcinacci del muro di Berlino demolito nel 1989 e dalla prima ragnatela del World Wide Web dei primi anni novanta. Fu l'esperienza culturale operativa che spinse a comprendere che la "formalizzazione, al più alto livello possibile, di un discorso di tipo intellettuale", la formalizzazione cioè di "un punto di vista conservativo sul mondo" (Asor Rosa 1988 [1965], xv), non era più possibile nei termini della tradizione e delle consuetudini degli intellettuali umanisti. Ci eravamo trovati con un bene epistemologico "migrante", necessariamente in movimento dal territorio della letteratura verso *tutti* i volti del pensiero – filosofico, sociale, giuridico e scientifico – che percepiamo volersi condurre verso nuove ed esclusive profondità del sapere e dilatarne, con distacco, l'orizzonte. Distacco, ironia, senso della realtà, scelta realistica nell'affrontare lo spirito d'epoca e, allo stesso tempo, opzione per una via editoriale intensamente *tecnologica*: il tutto per costituirsi come passaggi concatenati tra loro vicendevolmente e inevitabilmente coerenti, benché con iati e silenzi a cui la ricerca della formalizzazione e della "conservazione" del nuovo sistematicamente e da allora ci costringe.

1. I dati della ricerca: rivista-progetto o rivista-monografia, collana, libro-sito o sito tematico editoriale

Nel 2004 nacque il numero sperimentale della rivista *LEA – Letterature d'Europa e d'America*. E con esso trovò espressione, e supporto finanziario da parte dell'ateneo, la possibile progettazione e la formazione di una soggettività accademica nuova, di una figura di ricercatore impegnata sia nello studio informatico-tecnologico delle modalità di traghettamento del pensiero letterario nel digitale, sia nel lavoro della composizione, scientifica ed editoriale, di una struttura narrativa complessa, interdisciplinare e comparativa che richiedeva (per dirla con Alfonso Berardinelli) una "regia e strategia d'insieme". Berardinelli teorizzava la forma-antologia, le specificità di *LEA* nel 2004 la ampliavano fino al connubio tra antologia e monografia. Nello stesso periodo in cui nasceva *LEA* in co-edizione digitale e convenzionale, sul sito web del Dipartimento di Filologia Moderna con il marchio editoriale della Firenze University Press e a stampa presso la Carocci editore di Roma, fu messo in piedi un Laboratorio editoriale dedito alla formazione degli studenti e degli studiosi interessati all'umanistica digitale, che immediatamente aderì al Movimento Open Access promosso dalla Soros Foundation di Budapest. Lo stesso Laboratorio s'impegnò, insieme ai tecnici del Centro di Servizi Informatici dell'ateneo, alla progettazione di due aule informatiche per scopi didattici. Nel 2004 gli allora circa 3000 studenti di lingue e letterature straniere e di studi interculturali della Facoltà di Lettere e Filosofia furono in questo modo messi nella condizione di conoscere e sperimentare le scienze letterarie liberamente disponibili tramite la rete di ateneo.

Nel 2004-2011 il Laboratorio editoriale Open Access (LabOA) si è consolidato su tutti i piani delle sue attività svolte nell'ambito della ricerca, della formazione e della produzione scientifico- e tecnico-editoriale. Benché *LEA* venisse "congelata" dopo la pubblicazione del fascicolo sperimentale, tale

sospensione fu funzionale alla costruzione *locale* delle condizioni di un'editoria dipartimentale dotata di capacità e qualità necessarie per proporsi come "sinapsi", specifica per gli studi filologico-letterari, nella realtà della scienza aperta *globale*. In effetti, dall'analisi delle esigenze editoriali dell'area degli studi emerse la necessità di creare una collana di monografie e miscellanee scientifiche. La collana, "Biblioteca di Studi di Filologia Moderna" (BSFM), in modalità open access, fu avviata nel 2006 in base a una convenzione fortemente innovativa, che coinvolgeva la Firenze University Press, il Dipartimento e il suo Laboratorio editoriale Open Access. Nel 2018 la collana comprende 53 volumi.

Il *format* monografia ad accesso aperto, adottato nella collana BSFM, è il primo passo (cui sono seguiti e dovranno ancora seguire molti altri passi) sul piano della qualità della "digitalità" delle monografie. Il formato PDF del libro digitale, così come la tradizione dei codici fissi (quali l'uso di indici, gli standard di citazione, ecc.), nell'ottica di una scienza (compiutamente) aperta è una forte limitazione visto che non è in grado di prevedere collegamenti tra dati di ricerca, software di ricerca, risultati della ricerca, versioni della ricerca (Bargheer, Dogan, Horstmann, *et al.* 2017, 201-205). La complessità dei dati, degli oggetti e dei metodi dello studio umanistico richiede un approccio sistematico alla gestione di tali dati, oggetti e metodi in correlazione con *tutti* gli aspetti del processo di ricerca, quindi non soltanto con i risultati che servono direttamente alla sua valutazione. Oltre all'adozione delle linee guida per l'open access, occorre impegnare competenze di alto livello per poter formulare ipotesi di ricerca appropriate e per procedere operativamente nella progettazione dei flussi di lavoro congrui all'elaborazione e all'analisi dei dati e alla loro presentazione editoriale (*ibidem*). In sostanza: le sfide specifiche che emergono dall'analisi della diffusa e persistente opzione (tipicamente umanistica) per il *format* monografia richiedono l'integrazione nei flussi di lavoro sia della presentazione che della diffusione dei risultati della ricerca filologico-linguistico-letteraria. In altre parole: occorre progettare un nuovo modello di pubblicazione.

Se, come ricorda anche Roberto Delle Donne (2018, 33), il *format* monografia per un verso necessita il superamento dell'interesse esclusivo per la valorizzazione del prodotto finale della ricerca (cosa che, sottolinea Delle Donne, "non favorisce l'innovazione delle pratiche di comunicazione scientifica e finisce con lo scoraggiare la sperimentazione di stili argomentativi e di modalità di pubblicazione non comprimibili nelle forme tradizionali dell'articolo e della monografia", *ibidem*), per l'altro verso, analogamente al *format* articoli, richiede una radicale innovazione, che cioè gli permetta di rendere pubblici i dati della ricerca secondo standard adeguati. La questione del deposito nell'archivio istituzionale dei dati della ricerca scientifica riguarda da vicino anche gli studi storico-filologico-linguistico-letterari nella misura in cui gli studi dell'area umanistica italiana e "straniera" producono moltissimi dati di ricerca (in prima istanza di tipo archivistico).

La creazione della collana e il suo funzionamento essenziale nell'ottica della scienza aperta ha permesso di tornare ad occuparsi del *format* rivista. Tra il 2011 e il 2015 il Dipartimento ha promosso 4 riviste ad accesso aperto, con 30 fascicoli pubblicati con la Firenze University Press, nella cura reda-

zionale condotta in modalità *camera ready* nel Laboratorio editoriale Open Access. Le 4 riviste, annuali, *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* (dal 2011), *Journal of Early Modern Studies* (dal 2012), *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* (dal 2012), *Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies* (dal 2015), dal punto di vista dello sviluppo della scienza aperta presentano una situazione dinamica. Accesso pienamente libero sia per gli autori che per i lettori, qualità “ibrida” esclusivamente per la stampa cartacea, indicizzazione in collaborazione con la casa editrice, certificazione scientifica da parte dei comitati scientifici i quali gestiscono un rigoroso processo di doppio referaggio anonimo: i parametri della qualità essenziale sono pienamente rispettati. Sul piano scientifico-culturale, le tre riviste di carattere storico-filologico-linguistico-letterario coniugano l'aspetto monografico con quello dell'antologia e della miscellanea. Tutte e quattro le testate si muovono palesemente sul terreno internazionale, due con l'adozione esclusiva dell'inglese, una bilingue italiano-inglese, una plurilingue.

Alla collana e alle riviste ad accesso aperto e con impianto essenzialmente digitale, e attualmente soltanto in prospettiva digitale con gestione estesa ai dati della ricerca, si aggiungono i siti-libri o siti tematici che il Laboratorio editoriale Open Access ha creato in passato e che di recente sviluppa in modalità direttamente editoriale, nell'ambito della collana BSFM.

2. Ipotesi

Nel quadro normativo generale, europeo e italiano, sono chiaramente tracciate le vie che l'editoria accademica e, prima ancora, la comunità scientifica sono chiamate a percorrere per attuare la condizione di *scienza aperta*. Tra le più recenti Raccomandazioni dell'UE (2018/790) si legge: “La scienza aperta si riferisce a un nuovo approccio al processo scientifico basato sulla cooperazione e sulle nuove modalità per diffondere la conoscenza, migliorare l'accessibilità e la riusabilità dei risultati della ricerca mediante l'utilizzo di tecnologie digitali e nuovi strumenti di collaborazione”. La Costituzione Italiana, nei noti articoli 9 e 33 recita: “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica” e “L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento”. Una sentenza della Corte Costituzionale (n. 307/2004) spiega inoltre che “lo sviluppo della cultura” costituisce “finalità di interesse generale”. Un'altra sentenza dello stesso anno (n. 423/2004) aggiunge che “la ricerca scientifica deve essere considerata non solo una ‘materia’, ma anche un ‘valore’ costituzionalmente protetto”. Si tratta di decisioni in cui è evidente la richiesta di una strategia responsabile nel lavoro scientifico.

Il punto è allora di comprendere (in parte di progettare) il senso concreto e i modi dell'assunzione di tale responsabilità. Dalla ricca realtà della scienza aperta (di cui tra l'altro si hanno informazioni sistematiche dall'intenso blog OA-Italia così come dal sito web e dal wiki dell'Associazione italiana per la promozione della scienza aperta, oltre che, naturalmente, dalle linee guide del gruppo di lavoro dedicato all'open access presso la Conferenza dei Rettori Italiani) emerge una serie

di potenziali innovazioni alla portata di entrambe le aree della comunità scientifica (Scienze-Tecnologia-Matematica, STM e Scienze sociali e umani, HSS).

Anzitutto, sul piano della comunicazione scientifica, sarebbe necessario creare collegamenti sistematici tra pubblicazione della ricerca, manoscritti digitali e materiale d'archivio. Sarebbe inoltre possibile aumentare la consapevolezza degli studiosi circa la funzione degli "identificatori" delle pubblicazioni (i quali, sia sul lato autore che su quello dell'oggetto scientifico, garantiscono una rapida e sicura reperibilità), così come si potrebbe creare svariati collegamenti tra lavoro di ricerca e diffusione/pubblicazione degli esiti (sia che si tratti di esiti circoscritti in articoli, sia che si pensi ad esiti elaborati come sistema quindi in monografia). L'accurato deposito delle pubblicazioni nell'archivio istituzionale a sua volta andrebbe ad alimentare direttamente la comunicazione tra pari e non solo.

Nell'ottica delle potenziali innovazioni l'aspetto forse più significativo è dato dall'eventuale passaggio, nella procedura della selezione/valutazione dei lavori di ricerca, dalla revisione a doppio cieco al cosiddetto *revisione paritetica aperta* (*Open peer review*) e commentata. Il passaggio a questa modalità permetterebbe una costante "conversazione" sul lavoro scientifico e una sistematica conoscenza del suo "impatto" reale.

3. Dipartimenti: stakeholder di innovazione editoriale?

La produzione editoriale di un Dipartimento è soltanto in apparenza "locale", sia che si tratti di riviste, sia che si tratti di collane o di siti web dotati di identificatori editoriali. L'attuale sistema di comunicazione e certificazione scientifica italiano ricollega la produzione editoriale dipartimentale all'insieme della normativa locale, nazionale ed europea. Il principio della trasparenza e della pubblicità, così come i principi dell'accesso pieno e aperto alla letteratura scientifica, i servizi editoriali garantiti dalla casa editrice dell'ateneo (compresa la certificazione scientifica) e i servizi di deposito esperto messi a disposizione dall'archivio istituzionale (tra cui la fornitura di metadati, la preservazione nel tempo e la disseminazione nelle banche dati essenziali per la valutazione quindi per il finanziamento della ricerca) costituiscono basi solide per un progetto editoriale di Dipartimento di alta qualità scientifica e editoriale e di sicuro impatto internazionale.

Un progetto editoriale dipartimentale, che si può fondare su una propria infrastruttura dedicata alla ricerca, formazione e produzione editoriale e che può quindi garantire una gestione innovativa della valutazione tra pari, sembra possa pienamente aderire ai tempi attuali, in cui il sapere come sistema (come "insieme") non nasce più soltanto dal rapporto con la realtà materiale-effettuale (la prima) e con la realtà artisticamente creata (la seconda), ma inoltre dal fatto che ci troviamo all'interno di quella terza realtà digitale che costringe tutti i nostri modi di pensare e di vedere (scientifico, letterario-artistico o religioso) a rivedere lo statuto ontologico-sociale della propria materia prima, del proprio specifico immaginario, tra cui in primis quello letterario, collettivo o individuale che sia, ma finora comunque e in ogni caso generato e alimentato dalla *Bildung*, dalla cultura letteraria canonica, che ora si trova per questo in via di

trasformazione. Quest'ultima riflessione è l'auto-citazione di quanto ipotizzavo nel 2004, nell'editoriale di *LEA*, e che oggi mi sembra confermato dai fatti.

Riferimenti bibliografici

- Asor Rosa Alberto (1988 [1965]), *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Bargheer Margo, Dogan Z.M., Horstmann Wolfram, *et al.* (2017), "Unlocking the digital potential of scholarly monographs in 21st century research", *LIBER Quarterly* XXVII, 1, 194-211, doi: <http://doi.org/10.18352/lq.10174>.
- Bargheer Margo, Bertino Andrea (2018), "HIRMEOS [High Integration of Research Monographs in the European Open Science Infrastructure]. Ein EU-Projekt für Open-Access-Monografien in den Geistes- und Sozialwissenschaften", *BIBLIOTHEK*, XLII, 3, 476-485. Preprint ad accesso aperto nell'IA della Humboldt-Universität di Berlino, doi: <https://doi.org/10.18452/19256>.
- Cassella Maria (2018), "Strumenti e metodi di innovazione nel panorama dell'open science: l'open peer review", *aib studi* LVIII, 1, 95-107, doi: <http://dx.doi.org/10.2426/aibstudi-11714>.
- Castelli Donatella (2018), "L'iniziativa ICDI: Insieme verso L'European Open Science Cloud", slides presentate al GARR Conference 2018 "Data (R)evolution", Università degli Studi di Cagliari, 3-5 ottobre 2018), <<https://www.eventi.garr.it/en/conf18/programme/blog/313-donatella-castelli>> (12/2018).
- Delle Donne Roberto (2018), "L'accesso aperto, le università e le SSH", *Il Capitale culturale* 17, 17-45, doi: <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1944>.
- Di Tella Alessandra (2018), "Digital Humanities and e-commerce: considerations on digital monographs", *Studia UBB Digitalia* LXIII, 1, 41-54, doi: <http://dx.doi.org/10.24193/subbdigitalia.2018.1.03>.
- Michetti Elisabetta, Lovascio Concetta, Morici Sara (2018), "L'accesso aperto alla letteratura scientifica: un'analisi multilivello", *Il Capitale culturale* 17, 71-93, doi: <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1904>.
- Policy dell'Università degli Studi di Firenze a favore dell'Accesso aperto alla letteratura scientifica, approvato dal Senato Accademico il 14 dicembre 2016, <<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>> (12/2018).
- Raccomandazione (UE) 2018/790 della Commissione del 25 aprile 2018 sull'accesso all'informazione scientifica e sulla sua conservazione, <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0790&from=IT>[<https://eurlex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:32018H0790>]> (12/2018).
- Statuto dell'Università degli Studi di Firenze, DR del 30 novembre 2018, n. 1680, in vigore dal 2 gennaio 2019.
- Stigler Johannes Hubert, Steiner Elisabeth (2018), "GAMS – An Infrastructure for the long-term preservation and Publication of Research Data from the Humanities", *Mitteilungen der VÖB*, LXXI, 1, 207-216, doi: <http://doi.org/10.31263/voebm.v71i1.1992>
- Venturini Fernando (2018), "L'editoria pubblica in rete tra autonomia e controllo: dal 'feudalesimo' alla 'federazione'?", *aib studi* LVIII, 2, 225-239, doi: <http://dx.doi.org/10.2426/aibstudi-11773>.

SCRITTURE

Proposte d'autore

Italia e Europa nello specchio cinese

Il favoloso mondo di Chen Xi. Narrazioni *pop* nell'epoca della fluidità culturale Presentazione

Valentina Pedone

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

Abstract

Chen Xi is an artist born in Beijing, who has spent part of her life in Italy and currently lives in the UK. She is the author of a novel about the life of a Chinese girl in Italy and a collection of postmodern fairy tales. As both a writer and an illustrator, she uses mixed media (mostly literature and visual art, but also performance and music) to convey her creative expression. Since her style draws upon different cultural traditions to shape original, fluid meanings, she can be described as a transcultural artist and writer. This section first provides an introduction to the artist's life, works and style, then it offers the original Italian translation of four chapters from her novel and an excerpt from an illustrated story. An interview with the author closes the section.

Keywords: *global Chinese literature, overseas Chinese cultures, Sinophone literature, transcultural literature, underground comics*

I come from Beijing, China,
a place where the jade dragon drinks aromatic subtle tea above rose clouds.
I love drawing and writing.
Dream and Death are my favorite themes.
(Chen Xi 2007, <<https://chenxi.carbonmade.com/about>>, 11/2018)

1. Espressioni transculturali

Artista multimediale, autrice che si esprime attraverso diversi generi e lingue, viaggiatrice e narratrice di una cultura polimorfa, 陈曦 (*Chen Xi*) esprime nella sua produzione quella fluidità culturale che caratterizza le opere dei cosiddetti scrittori transculturali. Secondo la definizione di Dagnino, sono scrittori transculturali

quegli autori che si trovano volontariamente fuori dal proprio contesto culturale di origine e che traggono vantaggio dalla libertà di mobilità e dalle opportunità acquisite attraverso percorsi di deterritorializzazione e riterritorializzazione fisica e culturale (Dagnino 2013, 132). La loro produzione non rientra nelle categorie più comunemente utilizzate nella seconda metà dello scorso secolo in relazione alla produzione letteraria legata a diversi tipi di mobilità, come la letteratura migrante, dell'esilio, della diaspora o postcoloniale, pur non essendo in alcun modo in conflitto con esse. Quella di letteratura transculturale è piuttosto una definizione utile a focalizzare l'attenzione su una classe specifica di scrittori che ha cominciato ad emergere significativamente nel XXI secolo. A partire dagli anni Zero, infatti, l'intensificarsi degli spostamenti umani in ogni area del mondo, la diffusione di internet, le dinamiche socioeconomiche connesse al fenomeno della globalizzazione, e le interazioni culturali che scaturiscono da questi fattori, hanno incoraggiato nuove modalità di espressione creativa tra cui anche quella di natura transculturale.

Autori transculturali si possono considerare dunque quegli individui, spesso colti e spesso appartenenti alla classe media, che si spostano da una parte all'altra del mondo, secondo una dinamica che Dagnino chiama di "neonomadismo" (Dagnino 2015), sentendosi a proprio agio attraverso culture diverse ed essendo loro stessi sia portatori che narratori di una cultura transnazionale. Dagnino parla dunque di sensibilità transculturale che caratterizza quei lavori e quegli autori che sono "intrinsically border crossers" e che sono capaci di "go beyond the limits of any one culture or national/ethnic landscape" (Dagnino 2013, 132). Gli autori transculturali non ignorano o rinunciano alla cultura da cui provengono, ma, nell'abbracciare un orientamento transculturale, questi scrittori culturalmente e fisicamente in movimento navigano in una dimensione culturale liquida, tanto che risulta difficile ricondurre le loro opere ad una o ad un'altra specifica nazionalità, comunità o gruppo etnico.

La traiettoria di vita di Chen Xi e la sua produzione artistica e letteraria ci permettono di considerarla una autrice transculturale. Muovendosi con disinvoltura tra cultura cinese, italiana e inglese, Chen Xi produce significati misti, in cui non solo si intrecciano riferimenti linguistici e culturali diversi, ma si arriva a legare anche l'illustrazione alla parola, la cultura alta alla cultura popolare e di massa, con la precisa finalità di dare vita a un oggetto creativo originale, in permanente stato di metamorfosi. Per quanto detto, la produzione di Chen Xi finisce per essere difficilmente incasellabile nelle tradizionali categorie di valutazione; le sue storie a fumetti sono troppo "pop" per essere considerate letteratura alta, ma sono anche troppo ricche di riferimenti letterari e hanno un andamento troppo inusuale per essere liquidate come semplice forma di intrattenimento leggero. I riferimenti al patrimonio culturale cinese, così come quelli al patrimonio culturale europeo, permangono in tutta la sua produzione, che parla sia ad un pubblico sinofono che ad un pubblico anglofono. Le tavole, i quadri, le storie, i contenuti da lei veicolati in varie forme (Chen Xi, come si vedrà di seguito è anche *performer*) traboccano di simboli, di segni, di riferimenti a diverse e lontane comunità nazionali, regionali,

popolari che lei stessa, in qualche passaggio della sua vita, ha fatto proprie. Naturalmente il tema “orientale” salta agli occhi soprattutto quando la sua produzione viene fruita in contesto non cinese, e spinge il lettore a interrogarsi sulla natura di questa insistenza su motivi tradizionali. Si tratta di auto esotizzazione? Di auto orientalizzazione? Come vengono interpretati i riferimenti alla Cina tradizionale dai lettori che non hanno gli strumenti per decifrarli? Chen Xi produce significati proprio a partire da questo intreccio di sovrapposizioni, appunto transculturali, e di ambiguità. Il suo “gioco” dà vita ad una continua dialettica di appropriazione e riappropriazione culturale.

I lavori di Chen Xi sono per lo più autoprodotti: al di là del romanzo *罗马天空下* (*Luoma tiankong xia*, Long 2009; Sotto il cielo di Roma¹) e la raccolta di storie illustrate *Dreams and Shadows: Tales from Planet Xi Teahouse* (Chen 2015), che hanno avuto un percorso editoriale canonico, l'artista pubblica le sue produzioni online, sul proprio blog cinese (<<http://blog.sina.com.cn/longsantiao>>), e sotto forma di *art-fanzine* a tiratura limitata, piccoli libricini stampati che vengono venduti nelle librerie, nei caffè, nelle gallerie di settore e durante le convention dedicate². Sebbene dunque il suo *medium* privilegiato, il fumetto e l'illustrazione, sia generalmente relegato a contenuti di intrattenimento commerciale, Chen Xi, a suo agio in un circolo di artisti consapevolmente e orgogliosamente ai margini, sebbene non si rivolga esclusivamente ad una élite culturale, tuttavia strizza certamente l'occhio al lettore intellettuale e anticonformista.

L'espressione creativa di Chen Xi si dispiega su diverse lingue. Ha scritto storie in italiano, ma principalmente i suoi lavori sono in cinese con autotraduzione in inglese. Le versioni dei suoi lavori pubblicate sul blog cinese sono tutte prodotte in questa lingua, mentre i lavori originariamente pubblicati sul blog cinese compaiono in parte solo in inglese nella succitata raccolta *Dreams and Shadows* e nella gran parte delle *art-fanzine* che ha pubblicato. I testi in inglese sono spesso molto semplificati rispetto all'originale cinese ed inoltre vi si ravvisano delle imprecisioni linguistiche che probabilmente non sono intenzionali. Il risultato finale però ben si armonizza con l'aspetto transculturale e pop di questi materiali, che, nell'utilizzo disinvolto, creativo e ludico di questa sorta di *Chinglish*, trovano un ulteriore veicolo di espressione artistica e creativa.

2. *Un mondo non basta*

Nata a pochi passi dai giardini di Zhongnanhai, sede centrale del Partito comunista cinese e del Governo della Repubblica popolare cinese, Chen Xi trascorre la sua infanzia e adolescenza nel cuore di Pechino, in una zona in cui a distanza

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Per un approfondimento sul mondo delle *art-fanzine* e degli *small press comics*, estremamente diffusi in Gran Bretagna, si veda Batey 2011.

di poche centinaia di metri trovano spazio i più imponenti luoghi simbolici del potere centrale della Cina passata e presente, la Città Proibita, Piazza Tian'anmen e, appunto, l'incantevole parco inaccessibile al pubblico che oggi accoglie la classe dirigente cinese. Nel 2000 supera gli esami di ammissione alla prestigiosa Nankai University di Tianjin, dove studia lingua e letteratura inglese. Dopo la laurea si trasferisce in Gran Bretagna, dove inizia a coltivare la sua passione per le arti visuali e prima consegue un master in Media and Cultural Analysis presso la Loughborough University e poi segue un corso di specializzazione intitolato Illustrating Comics and Graphic Novels, presso il Central Saint Martins College of Art and Design di Londra (<<https://chenxi.carbonmade.com>>).

Durante gli anni di studio in Gran Bretagna conosce un giovane italiano che diventerà poi suo marito. Con lui si trasferisce a vivere a Roma per alcuni anni e impara l'italiano. Negli anni romani Chen Xi comincia la sua carriera di illustratrice, proponendo le sue illustrazioni ad un mensile cinese di medicina tradizionale. In questi anni inizia anche il suo primo blog, in cui nel 2005, sotto lo pseudonimo Long Santiao (龙三条, Tre Draghi), pubblica in cinese ed inglese i suoi primi racconti illustrati (<<http://longsantiao.blog.sohu.com>>). Si tratta di brevi storie costituite da cinque o sei tavole illustrate con testi scritti in cinese, accompagnati da didascalie in inglese esterne alle tavole. Sin da questi primi racconti emergono alcuni elementi ricorrenti nella produzione artistica di Chen Xi, quali la fascinazione per la struttura narrativa della fiaba, le atmosfere oniriche, lo *humour* nero. In questa fase emerge anche l'interesse di Chen Xi per le trasformazioni, che rappresentano il momento centrale di molti suoi racconti, ad esempio la trasformazione, fisica e psicologica, legata al passaggio tra le diverse fasi della vita dell'essere umano, la trasformazione da umano ad animale o oggetto e viceversa, la trasformazione dei corpi legata alla malattia, alla magia o alla stregoneria.

Dopo il trasferimento a Roma il blog diviene una sorta di resoconto illustrato della sua vita italiana. Protagonisti di questo diario di viaggio a fumetti sono Acia, una giovane cinese che vive a Roma, e il suo fidanzato italiano Aca³. Le storie di Acia e Aca, scritte sia in cinese che in italiano, hanno una certa diffusione tra cinesi e discendenti che vivono in Italia, tanto da portare Chen Xi a pubblicarne alcuni estratti sia sulla rivista bilingue italiano-cinese 世界中国 (*Shijie Zhongguo*) / *Cina in Italia*, che sul sito della associazione di giovani cinesi di seconda generazione in Italia *associna.com*.

Nel 2010 Chen Xi si sposta a Cambridge con il marito e nello stesso anno pubblica in Cina *Luoma tiankong xia*. Il romanzo, interamente in cinese, racconta la vita di una giovane coppia, lei cinese e lui italiano, che vive a Roma, descrivendone con tono umoristico la quotidianità. Il romanzo si avvicina molto come temi e stile alle avventure di Acia e Aca raccontate da Chen Xi sul suo blog negli anni precedenti. Pur essendo un romanzo con un impianto formale tradizionale, molta importanza è rivestita dalle illustrazioni dell'autrice che impreziosiscono

³ Il nome della ragazza nella versione cinese è 咔嚓 (*Kacha*) e del ragazzo è 阿卡 (*Aka*).

tutto il volume. Dopo *Luoma tiankong xia*, l'autrice abbandona lo pseudonimo Long Santiao; da questo punto in poi l'esplorazione dell'incontro culturale, che pure continua a dominare anche molti suoi lavori successivi, perde il tratto comico e giocoso che caratterizza i lavori appena presentati, virando verso elaborazioni più astratte e toni più cupi e malinconici.

Negli anni di Cambridge, Chen Xi sviluppa il suo interesse intorno ad alcuni temi che diventano caratterizzanti la sua produzione artistica successiva. Ritorna l'interesse verso il magico, la fiaba e il sogno, a cui si aggiunge l'attenzione verso il cibo e il tè. L'autrice abbandona la scrittura per tornare al racconto illustrato e al fumetto, ma, se per temi e forma sembra riprendere il discorso sospeso durante l'episodio italiano, la produzione di Cambridge è però anche caratterizzata da pervasivi riferimenti alla cultura tradizionale e al folklore cinese, che precedentemente non avevano avuto lo stesso spazio nei lavori dell'autrice. I nuovi racconti dunque si popolano di creature mitologiche e di riferimenti a miti e leggende della tradizione classica cinese.

Un tema che ricorre nei nuovi lavori è quello del cibo; nel 2017 le viene richiesto di illustrare due volumi della *Lonely Planet* cinese interamente dedicati alla cucina giapponese e a quella thailandese e in questa occasione il cibo diventa per Chen Xi un soggetto centrale anche nella sua produzione artistica personale. Nello stesso anno, infatti, pubblica a proprie spese tre agili *art-fanzine* che hanno per tema il cibo: *Happy Food Therapy for Mild Depression*⁴, *The British Gourmet Guide*, *Heavenly Taste of Hell Food*. Il contesto di Cambridge è favorevole allo sviluppo creativo di Chen Xi, che qui, oltre ad esporre regolarmente i suoi lavori presso gallerie locali, si lega ad altri artisti emergenti, con alcuni dei quali dà vita a collaborazioni di vario tipo⁵. Si avvicina così anche a media diversi per esprimere la sua creatività, come ad esempio avviene per la performance di *food art*⁶ che nel 2012 Chen Xi allestisce in collaborazione con l'artista cilena Nico, anche lei con base a Cambridge. La performance, intitolata *Black and White Food Show*, prevedeva l'esposizione di pietanze di colore nero disposte su oggetti e vasellame bianco, corredate da decorazioni di vario genere. I partecipanti alla mostra venivano invitati a consumare cibi dal nome bizzarro, come *lacrime di sirena*, *gelatina nera fatata*, *testicoli di cinghiale nero* e *puoi mangiare la mia montagna nera*. Alcuni dei cibi erano intagliati a rappresentare elementi floreali o animali, come si usa nella tradizione culinaria cinese, ma comunque tutti erano disposti in maniera creativa, su materiali inaspettati, e accompagnati da illustrazioni e testi mirati a coinvolgere il visitatore in vario modo⁷.

⁴ Titolo cinese: 快乐食疗 (*Kuailè shíliáo*). Si riportano in nota i titoli cinesi solo laddove l'originale presenti sia un titolo inglese che uno cinese.

⁵ Particolarmente fruttuosa la collaborazione con l'illustratore Dylan Giles con cui lavora a diversi progetti artistici.

⁶ Sul cibo come mezzo di espressione artistica si veda, tra gli altri, Kirshenblatt-Gimblett 1999.

⁷ Per una breve presentazione della performance: <http://blog.sina.com.cn/s/blog_4e

Una fonte di ispirazione particolarmente importante per Chen Xi in questa fase è il tè, bevanda che riveste un ruolo di primo piano sia nella quotidianità cinese che britannica. Al tè Chen Xi dedica un racconto sul blog intitolato “Memories of the Teahouse”, due *teazine* (*art-fanzine* interamente dedicate al tema del tè), *teabag comics* (minuscoli fumetti contenuti in autentiche bustine di tè), e performance dal vivo della tradizionale cerimonia cinese del tè, rivisitata in chiave personale dall’artista. Anche la sua seconda pubblicazione ufficiale, *Dreams and Shadows*, è una raccolta di racconti illustrati incentrati sul tema del tè. I racconti infatti sono immaginati come sogni legati a diversi tipi di tè. La prima pagina della raccolta mostra un ritratto dell’autrice circondata dagli strumenti utilizzati durante la cerimonia tradizionale del tè e il commento: “Welcome to the Teahouse Planet Xi. I will make you some nice teas and tell you some dream stories. I have 999 teas, so how many tales I shall tell?”⁸. I dodici racconti corrispondono ad altrettanti appuntamenti immaginari tra il lettore e l’autrice nella sua casa da tè e sono introdotti da brevi testi che inquadrano il racconto in una fittizia cornice orale: “On our first ‘date’ I make you a Medusa tea and now I tell you a story about the Jellyfish. It is about a boy who never dreams...”⁹.

In questi anni pubblica sotto forma di *art-fanzine* anche diverse raccolte dei suoi racconti già presenti sul blog, divisi per tema: *Beijing Sketch*¹⁰ riunisce alcuni suoi schizzi risalenti ancora alla vita pechinese; *Dangerous Woman* raccoglie racconti con protagoniste femminili; *Stories above the Graveyard* raccoglie racconti che in vario modo hanno a che vedere con la morte; mentre *Seven Years Ago* riunisce vecchi lavori, accomunati da un certo senso di malinconia. L’esperienza di una gravidanza minacciata da complicazioni segna una ulteriore svolta nella produzione di Chen Xi, che nel racconto *The Pregnancy Notebook* e in diversi passaggi contenuti nella collezione *Dangerous Woman*, si sofferma su tematiche più specificamente di genere. In questa fase più recente, l’artista si misura anche con la pittura ad olio, riprendendo alcuni soggetti già presenti nelle sue illustrazioni (la ricorrente immagine del coniglio, per fare un esempio), ma con atmosfere decisamente più cupe e violente. A fianco di questa produzione dai toni più oscuri, dopo un trasferimento per motivi familiari a Manchester, Chen Xi si dedica anche ad illustrazioni di tipo tradizionale commissionate da *sina.com*, portale web cinese di primaria importanza. Si tratta di immagini che riguardano festività cinesi e altri elementi del folklore cinese (<<http://blog.sina.com.cn/longsantiao>>). Il tratto leggero, le tinte acquarello e il tema ameno di queste illustrazioni, prive di didascalie e corredate solo da un titolo in cinese, restituiscono una visione che potrebbe sembrare in opposizione

3615c1010173at.html> (11/2018).

⁸ Orig. Chen 2015, 8; Benvenuti nella casa da tè Pianeta Xi. Vi preparerò deliziosi tè e vi racconterò sogni. Ho 999 tè, quante storie volete che vi racconti?

⁹ Orig. *ivi*, 10; Al nostro primo appuntamento ti preparo un tè alla medusa e ora ti racconto la storia di una medusa. È la storia di un bambino che non sogna mai.

¹⁰ Titolo cinese: 京城掠影 (*Jingcheng lüeying*).

con la cupezza delle contemporanee nuove sperimentazioni pittoriche dell'autrice, ma che al contempo potrebbero invece anche essere semplicemente manifestazioni simultanee e antitetiche della sua personalità così fluida.

3. *Appropriazioni e riappropriazioni culturali*

La generazione di coloro che, come Chen Xi, sono nati tra il 1980 e il 1989, viene definita in Cina la generazione dei 八零后 (*balinghou*; post Ottanta). Accomunati dall'essere la prima generazione nata dopo la morte di Mao Zedong (1976) e subito dopo la legge del figlio unico (1979), i *balinghou* hanno un vissuto molto diverso da quello dei propri genitori, sia perché non hanno mai conosciuto il maoismo, sia perché sono cresciuti negli anni del boom economico della prima fase del periodo di riforme e apertura inaugurata da Deng Xiaoping a partire dal 1978.

Assurti oggi a fenomeno di costume, sebbene ci si riferisca con questo termine solamente ad una élite urbana di giovani di classe medio/alta, i *balinghou* in Cina sono generalmente descritti dai media cinesi come viziati, tendenzialmente ribelli, materialisti, amorali e disimpegnati politicamente. La sottocultura dei *balinghou* è, fra le altre cose, caratterizzata dall'aver portavoce di grande successo commerciale in ambito letterario, tanto da delineare un fenomeno letterario a se stante. I principali rappresentanti della letteratura *balinghou* sono scrittori senza un background canonicamente intellettuale, che spesso pubblicano le loro prime opere online (i blog letterari e altre piattaforme di social network in cui gli utenti condividono le proprie espressioni artistiche sono molto diffusi tra i giovani cinesi) e poi giungono rapidamente al successo, anche grazie a operazioni di marketing e automarketing che rendono questi scrittori e scrittrici vere icone generazionali¹¹.

Chen Xi condivide le esperienze di vita caratterizzanti la gioventù urbana dei *balinghou*, è una adolescente alternativa, trasgressiva, come ricorda lei stessa sul suo profilo Facebook. Come la protagonista del romanzo autobiografico di 春树 (*Chun Shu*), una delle più rappresentative autrici *balinghou*, è lei stessa una "bambola di Pechino" (北京娃娃, *Beijing wawa*¹²), interessata al vivacissimo mondo dell'arte e della musica underground della capitale cinese al volgere del millennio. Chen Xi però si distacca rapidamente da quel contesto, materialmente e creativamente, scegliendo di trasferirsi all'estero per condurre i suoi studi. La sua fantasia di giovane studentessa universitaria infatti non è attratta tanto dai nuovi percorsi identitari esplorati dai suoi coetanei nelle metropoli cinesi dei primi anni Zero, quanto dalla cultura euroamericana del Novecento, che, a questo punto della sua vita, costituisce per lei un richiamo irresistibile. Così, sin dalle sue prime storie pubblicate online (e successivamente pubblicate in formato cartaceo), si indovinano

¹¹ Per un resoconto approfondito sul fenomeno dei *balinghou* si veda il volume di Fumian 2012.

¹² È questo il titolo del più noto romanzo di Chun Shu (2002), ambientato tra i giovani musicisti underground pechinesi nei primi anni Zero.

atmosfera nord europea (storie ambientate a Berlino, a Londra o in Groenlandia), personaggi dai nomi non cinesi (Bob, Jitka, Katarina e Pavel sono quattro giovani che, nel racconto “The Weird House”, vivono insieme e di notte fanno “ogni sorta di misterioso rituale, canto e danza” (orig. Chen 2015, 46: “all kinds of mysterious ritual, singing and dancing”), arredamenti e abbigliamento riconducibili a precisi periodi della storia europea (i personaggi del racconto “The Forgotten Stump”¹³ sembrano muoversi nella controcultura giovanile *beatnik*), intrecci che, pur essendo ambientati in un sospiro presente, ricordano la tradizione fiabesca europea.

Con il trasferimento in Italia si fa sempre più forte l’influenza delle sue letture italiane, soprattutto il Calvino delle *Fiabe italiane* (1956) e il Buzzati del *Colombro* (1966). Molti racconti hanno forma di fiaba tradizionale, ma l’impianto narrativo converge su una morale mancata o assurda. Ad esempio, nel racconto “Black Monkey”¹⁴, Blue, una ragazza di 25 anni, si sposa e presto partorisce un bimbo. Dieci anni passano e la ragazza ha ancora lo stesso aspetto e se ne rallegra. Raggiunti i 45 anni, la donna non è ancora cambiata e comincia a soffrire del fatto che sembri la sorella di suo figlio e la figlia di suo marito. Non riuscendo ad avere aiuto dai medici, si rivolge ad una strega, che le suggerisce di visitare un mercato e comprarvi un orologio. La ragazza raggiunge il mercato e da un anziano venditore di orologi bizzarri ne sceglie uno a forma di scimmia. La storia si conclude bruscamente con la protagonista che carica l’orologio convinta che questo la riporterà alla sua vera età: “While she was winding it up she felt that her own clock began to tick again. She knew that she would age and she felt happy”¹⁵. Nel racconto “The Jellyfish”, invece, un bambino che inspiegabilmente non ha mai avuto sogni sin dalla nascita, durante una passeggiata in mare, incontra una gigantesca medusa. La medusa gli promette che, se la porta a casa con sé, lei in cambio lo farà sognare, ma alla condizione che lui non la tocchi mai, in nessuna circostanza. Il bambino porta la medusa a casa e da quel giorno comincia ad avere sogni meravigliosi e selvaggi. I due diventano amici inseparabili, si arrampicano sugli alberi insieme, pranzano a tavola insieme, fanno il bagno insieme, anno dopo anno, senza mai sfiorarsi. Un giorno i due vanno in cima ad una montagna per guardare insieme il tramonto e, mentre assistono fianco a fianco allo spettacolo, il bambino commosso non riesce a controllarsi e stende una mano verso la medusa, toccandole un tentacolo. Da quel giorno, la medusa diviene sempre più piccola e i sogni del bambino sempre più piatti, fino a quando un mattino la medusa scompare e il bambino torna così alle sue notti senza sogni. Analogamente enigmatico è il racconto “The Ginger Girl”, in cui una ragazza ama così tanto lo zenzero da utilizzarlo in ogni cibo e bevanda che prepara. Un giorno la ragazza prepara un biscotto di pan di zenzero di

¹³ Titolo cinese 遗忘的树桩 (*Yiwang de shuzhuang*).

¹⁴ Titolo cinese 黑猴 (*Hei hou*).

¹⁵ Orig. Chen 2015, 69; “当她开始上弦的时候,她知道她得救了”; sentiva che il suo orologio ricominciava a camminare. Sapeva che sarebbe invecchiata e se ne rallegrò.

dimensioni umane e ne diviene la sposa. L'ultima illustrazione, inaspettatamente, rappresenta la ragazza che, dopo aver spezzato la testa al suo "uomo di zenzero" ("gingerman"), la mangiucchia delicatamente ("gingerly")¹⁶.

Come si intuisce dagli esempi precedenti, la ricorrenza di personaggi non umani, più o meno antropomorfizzati, è un'altra caratteristica delle storie illustrate di Chen Xi. Talvolta anche in uno stesso personaggio il confine tra umano e non umano è lasciato indefinito. Ad esempio nella storia "The Black Bird", una bambina che vive su un'isola deserta raccoglie per tutta la sua vita le piume nere che cadono dal cielo al passaggio degli uccelli migratori. Una volta anziana, comincia a intrecciare tra loro queste piume per farne una veste. Nelle ultime illustrazioni vediamo un grande uccello nero spiccare il volo dall'isola e passare davanti alla luna piena, forse si tratta della donna stessa al momento della sua morte. Animali reali e fantastici popolano molti dei racconti di Chen Xi, così come alcuni dei suoi personaggi umani rivelano invece tratti bestiali. Questa ambiguità, secondo un meccanismo tipico del realismo magico, non provoca stupore negli altri personaggi del racconto, che accettano invece con estrema naturalezza tali elementi irrazionali. Anche l'insistenza sul folklore, sul sogno e sul sovrannaturale, caratteristica della produzione di Chen Xi, è ampiamente riconoscibile come elemento tipico del realismo magico. A questo proposito, più che trovare affinità con i suoi contemporanei scrittori *balinghou*, l'opera di Chen Xi può essere accostata ad una versione giocosa della "letteratura della Ricerca delle radici" (寻根文学; *xungen wenxue*) teorizzata da 韩少功 (*Han Shaogong*) in Cina negli anni Ottanta (Han 1985), e a tutto il movimento della "febbre culturale" (文化热; *wenhua re*), che a metà di quella decade ha prodotto in Cina tanti lavori influenzati principalmente dal postmodernismo euroamericano¹⁷. Forma e contenuti della produzione di Chen Xi, lontani dallo stile "ultra irrealista" (超玄幻; *chaohuan*)¹⁸, una forma di iperrealismo oggi molto in voga in Cina basata sulle caratteristiche specifiche della società metropolitana contemporanea cinese, sembrano invece una emanazione "pop" di quel momento culturale della storia cinese di trenta anni fa, aperto a contenuti provenienti da culture non cinesi (principalmente, ma non solo, euroamericane), ma anche volta a valorizzare la propria tradizione popolare più ancestrale. I riferimenti alla antica tradizione culturale cinese sono infatti molto frequenti nei lavori di Chen Xi. Quella cinese è una civiltà millenaria, che ha inglobato diverse altre culture; quella a cui Chen Xi sembra fare maggiormente riferimento è quella dominante Han, benché nelle sue accezioni più immaginifiche e irrazionali, ovvero quelle del folklore, della mitologia e della tradizione taoista.

¹⁶ Nel testo cinese: 后来，她结婚了，嫁给姜饼人。再后来，她悄悄地把他给吃掉了。

¹⁷ Sul movimento letterario di Ricerca delle radici si veda, tra gli altri, Masi 2000.

¹⁸ Sulla corrente letteraria dell'ultra irrealismo si veda Ning 2016.

Non si deve però ricercare il vero tratto innovativo dell'autrice in questo slancio verso un'estetica tipica dell'epoca cinese imperiale e pre-imperiale: in effetti, nella Cina contemporanea, a partire dagli anni Ottanta, gradualmente i gusti di tantissimi cinesi si sono sempre più diretti su film e serie tv ambientati in epoca antica. Il genere di evasione per eccellenza oggi in tutta l'area sinofona è il cosiddetto "cappa e spada" cinese, il 武侠 (*wuxia*), genere incentrato sulle avventure immaginarie di antichi spadaccini e spadaccine, esperti nelle arti marziali, che vagabondano offrendo le loro abilità a chi ne ha bisogno per riparare a torti e ingiustizie. L'ambientazione antica e il *topos* culturale tradizionale, dunque, incontrano oggi in Cina i gusti delle masse, essendo apprezzati trasversalmente da diverse classi socioculturali e da persone di tutte le età. In particolare l'antica mitologia cinese, molto presente anche nei lavori di Chen Xi, sta oggi vivendo un momento di enorme popolarità tra i giovanissimi cinesi, sebbene venga da questi riletta in chiave *fantasy* (奇幻; *qihuan*), tanto che internet abbonda di animazioni video con questo tema, prodotte e poi condivise proprio dagli stessi giovani cinesi¹⁹. L'originalità di Chen Xi risiede almeno in due importanti elaborazioni dei generi *wuxia* e *fantasy* cinese, che già di per sé sono generi che nascono dall'incontro di elementi antichi con elementi moderni, temi "orientali" e temi "occidentali". In prima istanza, per Chen Xi, i riferimenti alla cultura tradizionale e al folklore cinese si intrecciano anche con analoghi riferimenti alla cultura tradizionale e al folklore europeo, ovvero, il mondo da lei dipinto è popolato da 鬼 (*gui*, demoni), e concubine moderne, ma anche da Pierrot e Pulcinella, elfi, fate, troll, Bianconigli e lepri marzoline, giullari shakespeariani, personaggi in abiti vittoriani, abitazioni e ambientazioni in stile gotico. In secondo luogo, Chen Xi non attinge i suoi riferimenti culturali solo dalla cultura popolare, ma si muove con disinvoltura anche in un patrimonio culturale e letterario più alto, sia cinese che europeo, generando storie illustrate che sono il risultato dell'intreccio transculturale di tante suggestioni eterogenee, popolari e colte, asiatiche ed europee, che insieme costituiscono uno stile molto identificabile e individuale.

4. Donne agguerrite, bambini magici e foche parlanti: l'inconscio che guarisce

I rapporti umani che sembrano interessare maggiormente Chen Xi sono quelli di amicizia e quelli di coppia. L'amicizia viene principalmente esplorata come territorio di complicità, come ambito in cui ci si forma e trasforma reciprocamente tra pari. In "Tragical Comedy of Wild Great Wall", ad esempio, uno strampalato gruppo di amici si perde sulla Grande Muraglia cinese durante un temporale e a ciascuno accade qualcosa di bizzarro o terribile, una ragazza cade improvvisamente

¹⁹ Sulla crescente popolarità del genere cinese cappa e spada si veda Gai 2006, mentre sulla diffusione del *fantasy* cinese online si veda Huang 2011. Come esempio di espressione di questo fenomeno, si veda ad esempio il video 万神纪 (*wanshenji*, Deities of Cathaysia, <<https://www.youtube.com/watch?v=3NfqjZqTM1I>>, 11/2018).

nel vuoto, un altro ragazzo viene colpito da un fulmine, un altro sparisce all'improvviso nel nulla, una rimane schiacciata sotto un enorme masso. L'unica superstite si rifugia in un padiglione, dove trova vesti di seta finissima che indossa e, seguendo una musica meravigliosa, giunge in una sorta di Shangri-la della Cina medievale, dove i suoi amici, agghindati in abiti d'epoca, suonano, danzano e bevono vino insieme ad antichi spiriti cinesi, fino ad addormentarsi sfiniti dall'ebbrezza. Quando si risvegliano, si ritrovano nuovamente sulla Grande muraglia come se nulla fosse successo; l'arcobaleno nel cielo segna la fine della tempesta e il ritorno alla normalità. In "The Weird House", una ragazza prepara uno strano manicaretto per la cena dei suoi giovani e anticonformisti coinquilini seguendo la ricetta che un opossum le ha portato poco prima, apparendole sull'uscio. Finito il pasto, ai commensali accadono cose inspiegabili, ad uno crescono corna da cervo, un altro si trova a camminare sul soffitto e ad un'altra spunta un terzo occhio sulla fronte. Nel corso di quella stessa notte, un misterioso uomo con in testa accoccolato un fenicottero rivela alla cuoca che per riportare le cose come erano dovrà uccidere una volpe. La ragazza ne cattura una alle prime luci dell'alba, ma mentre le stringe il collo, la volpe con gli occhi pieni di lacrime la implora di lasciarla andare via e la ragazza, con qualche esitazione, la libera. Tornata a casa trova i suoi coinquilini tornati alla normalità che la aspettano al tavolo della colazione, come se nulla fosse accaduto.

Spesso l'amicizia raccontata da Chen Xi è quella tra bambini. In queste storie la famiglia non viene mai rappresentata e i giovani personaggi vivono meravigliose avventure in totale libertà dalla sorveglianza, il controllo, ma anche la guida e il conforto degli adulti. "Our Old Days in Greenland"²⁰ è il diario della vita di due cuccioli di foca che, indossando cappellini di lana, si aggirano in un mondo coperto di ghiaccio, in cui si scorgono solo orsi polari e squali. Un giorno, nel tentativo di andare ad un parco giochi, finiscono in una discarica e trascorrono un pomeriggio pieno di gioia e divertimento tra copertoni abbandonati e condotti metallici arrugginiti. Altri giorni lunghissimi, così come lunghissime sono le notti, vengono trascorsi dai due cuccioli a giocare a palla e tuffarsi tra i ghiacci, senza mai separarsi. Ma le cose cambiano, quando una delle foche sente l'irresistibile richiamo dell'ignoto, "Until one day, you said you would like to board on a great boat and travel around the world"²¹. A questo punto le due foche per un'ultima volta ripetono le azioni che hanno condiviso così a lungo, scalano la montagna bianca, vanno a pescare, passeggiano sul ghiaccio e decidono alla fine di scambiarsi i cappellini di lana. All'alba, la foca abbandona la sua amica, allontanandosi su un dirigibile: quella stessa sera la foca rimasta tra i ghiacci, guardando il cielo, assiste all'aurora boreale e ad occhi chiusi pensa "If we are not so far from each other,

²⁰ Titolo cinese: 格陵兰往事 (*Gelinglan wangshi*).

²¹ Orig. Chen 2015, 59; "直到有一天, 你说要跟上一艘大船, 环游世界"; un giorno mi dicesti che volevi imbarcarti su una nave e girare il mondo.

how can I see you so clearly?”²². Delle prime amicizie, infantili e giovanili, all'autrice interessa l'intensità del sentimento, sia esso gioiosa condivisione o struggente separazione. Abbandono, tradimento, ricerca del perdono, eventi che segnano la vita adulta scuotono violentemente i personaggi bambini delle storie di Chen Xi, che però al termine del racconto si ricostruiscono, si ritrovano, si ricompongono con leggerezza e rapidità, proprio come realmente succede nelle furiose liti tra bambini. Nella storia “The Moon and the Sheep”²³, un bambino e una bambina finiscono in un bosco e si giurano di uscirne mano nella mano. La bambina però, leggermente più grande del bambino, decide di nascondersi per fare uno scherzo all'amico. Lo osserva piangere dalla paura di trovarsi solo e torna a casa ridendo, abbandonandolo in preda al terrore, soddisfatta del suo scherzo. La mattina successiva i genitori del bambino bussano in lacrime alla porta della bambina, chiedendo di lui perché non è più tornato a casa, e la bambina ne è profondamente turbata. Passano i giorni e, malgrado le ricerche, il bambino sembra essere sparito; la bambina comincia ad avere incubi terribili, in cui il suo cuore viene mangiato da cinghiali selvatici. Gli anni trascorrono e la bambina, ormai ragazza, continua ad avere gli stessi incubi ogni notte, fin quando un giorno decide di tornare nel bosco in cui si era avventurata con il suo amico tanto tempo prima. Nel bosco incontra l'amico che la aspetta, con ancora le sembianze di bambino. Lei scoppia in lacrime chiedendo il suo perdono e lui le chiede sorridendo di uscire dal bosco mano nella mano come si erano giurati quel giorno di tanti anni prima. La ragazza e il bambino lasciano dunque il bosco oscuro insieme e non appena arrivano alla luce, il bambino si dissolve nell'aria profumata di fiori di campo. Da quel giorno, finalmente, la ragazza riesce a dormire senza più avere incubi.

Tanti racconti di Chen Xi, come quello a cui si è appena accennato, si snodano intorno ad un impianto evidentemente psicoanalitico, per cui un protagonista attraverso un momento di contatto con un personaggio simbolico, spesso con tratti sovranaturali, raggiunge un maggiore livello di consapevolezza, quasi un breve sguardo al proprio inconscio, che gli permette di liberarsi dei propri demoni. Anche il ricorso al meccanismo narrativo del sogno è certamente da leggere almeno in parte in questa chiave, così come i riferimenti all'assunzione di sostanze che alterano la normale percezione della realtà (i misteriosi tè della Casa da tè Pianeta Xi, gli alcolici e i narghilè che si scorgono in tante illustrazioni dell'autrice). Il sogno come veicolo di consapevolezza, tuttavia, lo si ritrova anche in tanti racconti tradizionali cinesi, uno su tutti la nota leggenda del Sogno del miglio giallo, secondo cui il giovane studioso di epoca Tang (VII-X secolo) 吕洞宾 (*Lü Dongbin*), dopo aver visto tutta la sua vita futura in sogno e averne così colto l'intrinseca vacuità, si sarebbe deciso piuttosto a farsi monaco. Il sogno, come nel titolo della raccolta *Dreams and Shadows*, si affianca e sovrappone all'ombra. Nel racconto di Chen Xi

²² Orig. *ivi*, 62; “如果不是因为距离，我怎能将你看得清晰?”; se non è per la distanza, allora perché ti vedo così chiaramente?.

²³ Titolo cinese: 月亮和羊 (*Yueliang he yang*).

“The Duke of Shadows”, la piccola Mo viene consolata dal suo pianto notturno da un misterioso uomo senza volto che le mostra le più incredibili ombre sul muro della sua stanza fino a farla nuovamente sorridere. Il duca delle ombre continuerà a visitare Mo per anni, sebbene le sue visite diventino più rare man mano che la ragazza raggiunge l’età adulta. In questo racconto, l’elemento onirico si mescola ancora una volta a quello psicanalitico, le paure vengono trasformate in ombre buone, ma anche qui troviamo un richiamo al folklore cinese nell’immagine dello spettacolo di ombre offerto dal duca alla bambina.

Il raggiungimento della consapevolezza o il rito di passaggio costituiscono l’azione centrale di molti di quei racconti che si incentrano intorno ad un solo protagonista, in tal caso questi prendono la forma di un minimale *Bildungsroman* a fumetti. Ad esempio, in “She’s from Mars” un giovane solitario incontra una bambina dai capelli argento in una foresta desolata. La bambina lo segue ovunque senza lasciarlo solo negli anni a venire e i due vivono fantastiche e solitarie avventure fatte di contemplazione della natura e rituali notturni, senza che la bambina cresca. Neppure dopo il suo matrimonio la bambina abbandona il ragazzo, ormai già uomo, ma quando arriva il primo figlio, la bambina si dirige nel bosco in cui si erano incontrati per sparirvi per sempre. Nel racconto “Death Came to Dine”, la morte, sotto forma di bambino senza volto, si presenta a colazione “on a bright and almost sparkling morning” (orig. *ivi*, 23; una mattina luminosa, quasi scintillante). In un’apoteosi di *humor* nero, la protagonista, che ospita in casa la sorella incinta, per non farla preoccupare prepara allegramente una ricca colazione anche per la morte, che con soddisfazione mangia latte, uova e un panino ai semi di girasole. Quando però la morte segue la protagonista e sua sorella, ignara di tutto, in giardino per godere del profumo dei fiori, una cicogna la afferra e la porta via. In quel momento la sorella cade a terra e comincia a lamentarsi. Portata la sorella in ospedale, la ragazza, di ritorno al suo appartamento, cade in un sonno improvviso e profondo, durante il quale sogna un fiume di fiori rossi. Al risveglio si rende conto che la sorella ha partorito una bella bambina: “The next morning, I woke up and saw my sister and her newborn baby. It was love at first sight”²⁴.

Lo spazio del femminile è molto rappresentato nelle storie di Chen Xi. Le sue donne sono forti e assertive, sognano in grande, rompono le barriere a loro imposte e realizzano i propri sogni, come la sirena Toto del racconto “Toto and the Toothbrush” che, messa davanti al dilemma tra l’essere divorata come fosse sushi o diventare un essere umano grattando via le scaglie della sua coda con uno spazzolino da denti, decide invece di volarsene lontana come un gabbiano. Una raccolta di storie intitolata *Dangerous Woman* racconta di femminilità indomite, determinate e vendicative. Nel capitolo “Chinese Women” della raccolta, l’autrice crea ritratti di donne della storia o della mitologia cinese che sono esempi di coraggio, audacia o cattiveria, rovesciando così lo stereotipo che dipinge la donna cinese

²⁴ *Ibidem*; il mattino dopo mi svegliai e vidi mia sorella con il bimbo appena nato. È stato amore a prima vista.

come remissiva e sottomessa all'uomo. Il racconto "The Sunflower"²⁵, nella stessa raccolta, narra la storia di una donna amante dei fiori che viene corteggiata con grandi mazzi di girasoli da un giovane. I due si innamorano e si sposano e la donna rimane incinta, ma presto il ragazzo si interessa ad altre donne, "But his world was an endless blooming season with hundreds of varied flowers"²⁶. La donna gli chiede di rinunciare ai suoi altri amori, ma il giovane rifiuta, e una notte di luna crescente la donna perde il bambino. In seguito, la donna ha una crisi depressiva e sogna giardini ghiacciati e solitari, fin quando un giorno si sveglia di ottimo umore e prepara una deliziosa colazione per il marito, a base di dolci ai semi di girasole fatti da lei. Il giovane, dopo aver mangiato con soddisfazione, muore avvelenato e l'ultima vignetta della storia mostra la donna che coltiva robusti e carnosì girasoli su un terreno che nasconde il corpo del marito avvinghiato dalle radici.

Un'altra *dangerous woman* creata da Chen Xi è la protagonista del racconto "The Teacup"²⁷, che narra di una coppia che non può avere figli, fin quando un giorno finalmente la donna rimane miracolosamente incinta. Il giorno del parto, però, il dottore comunica alla coppia che il nuovo nato non è un bambino, bensì una tazza da tè. Il marito, seppur addolorato, afferma platealmente che lo considererà comunque come suo figlio a tutti gli effetti, ma il medico ribatte annunciando una seconda brutta notizia, ovvero che il padre biologico è un altro. Il marito sconvolto da questa ultima notizia si anima di un acceso rancore nei confronti della moglie, che inquina sempre più il loro matrimonio nei tempi a venire. Un giorno, aprendo di nascosto una credenza, l'uomo scopre una intera collezione di teiere che erano state lì nascoste dalla moglie, e infuriato le distrugge tutte: "Another wave of agony swept over him so that he broke every single teapot"²⁸. In seguito a questo episodio la moglie lo abbandona e l'ultima illustrazione mostra la credenza spalancata con all'interno la sola tazza rimasta incolume, presumibilmente il figlio, e le parole: "After a while he put the teacup away from his sight. His heart was broken"²⁹.

Nel racconto illustrato "The Beheaded Wife", il tema del tradimento viene affrontato con il caratteristico *humour* nero dell'autrice. Si tratta di un racconto senza testo, in sedici vignette. Una giovane donna, in procinto di sposare un signore attempato, il giorno stesso del suo matrimonio fa gli occhi dolci ad un giovanotto sorridente e per questo viene decapitata da un boia, mentre ancora veste il suo abito da sposa. Il corpo senza testa della ragazza si alza e abbraccia il giovane, che a sua volta ricambia sorridendo, ma con gli occhi pieni di lacrime.

²⁵ Titolo cinese: 向日葵 (*Xiangrikui*).

²⁶ Il suo mondo era una eterna stagione della fioritura, con centinaia di diversi fiori.

²⁷ Titolo cinese: 茶杯 (*Chabei*).

²⁸ 他羞恼地把它们一一打碎; lo investì un'altra ondata di agonia e così distrusse tutte le teiere.

²⁹ 过了许久, 他把那个小茶杯放在柜子最上边。他的心破碎了; Trascorso del tempo, mise la tazzina sulla mensola più alta della credenza. Il suo cuore era in frantumi.

La sposa decapitata, allora, con una mano si strappa il cuore e lo dona al giovane disperato. Il ragazzo seppellisce i resti della sposa in un cimitero e ne porta a casa il cuore, che decide di custodire in un barattolo di vetro sul comodino a fianco del suo letto. Nell'ultima tavola di quattro vignette, viene rappresentato il giovane che, inaspettatamente, si interessa casualmente a un'altra ragazza. Tornato a casa, il ragazzo osserva il barattolo con il cuore che ha posto su un tavolo da pranzo, indeciso sul da farsi. Finisce quindi per mangiare il cuore con forchetta e coltello su quello stesso tavolo perfettamente apparecchiato per poi abbracciare senza rimorsi la giovane ragazza appena incontrata, ormai libero dal precedente vincolo amoroso.

Certamente però il personaggio femminile che ha più spazio nelle storie di Chen Xi è quello ispirato alla scrittrice stessa, la quale trova nell'autobiografia romanzata uno strumento di narrazione a lei congeniale. Sulle sue esperienze Chen Xi pubblica diversi materiali, come ad esempio un resoconto del periodo della sua gravidanza (*The Pregnancy Notebook*), fase della sua vita estremamente difficile. Particolarmente interessante tra questi lavori è il dittico *A Chinese Artist Living in Cambridge*. Si tratta di due libricini autoprodotti, uno dalla copertina bianca e uno dalla copertina nera, in ovvio riferimento al sistema Yin Yang, che riassumono in poche scene l'esperienza di vita a Cambridge di Chen Xi. Mentre però nel libro dalla copertina chiara i racconti sono luminosi e pieni di entusiasmo, nel secondo libro, quello con la copertina scura, gli stessi eventi sono interpretati in maniera triste e spiacevole, così ad esempio quei gentili signori inglesi che nel libro bianco si complimentano con la protagonista per la sua conoscenza approfondita dell'arte del tè, nell'altro libro sono rappresentati come ombre mostruose che le rivolgono commenti offensivi e razzisti. Sono naturalmente ispirati alla vita stessa dell'artista anche i personaggi di Acia e di Yingxi, rispettivamente della serie a fumetti pubblicata su *Cina in Italia* e del romanzo *Luoma tiankong xia*. Entrambe hanno un fidanzato italiano ed entrambe hanno una personalità forte e spiritosa con cui affrontano le sfide e le avventure che nascono dalla vita di coppia condivisa con una persona con abitudini, usanze e valori diversi. Il romanzo *Luoma tiankong xia* è proprio una sorta di diario di viaggio attraverso un paese, l'Italia, e la sua cultura, ma è anche il resoconto spensierato dell'incontro con un compagno di avventure diverso da sé. Lo sguardo, la prospettiva sono quelli femminili, ma l'attenzione dell'autrice non è catturata dalle cose degli uomini; la sua posizione non è ancillare rispetto al suo compagno, né vi è con lui un vero conflitto. La narrazione non riguarda il rapporto di coppia in modo canonico, l'autrice è interessata alle tante cose del mondo, mentre all'amore romantico, invece, praticamente non dedica alcuno spazio. Quello che questa autobiografia romanzata ci rimanda è lo sguardo curioso, a volte ironico, e pieno di entusiasmo su un luogo affascinante e strampalato, l'Italia di Chen Xi, da parte di una bambina e del suo compagno di giochi, un duo, più che una coppia, simile a quelli che troviamo nei suoi racconti illustrati popolati da animali parlanti e fantasmi burloni.

罗马天空下
西安，陕西师范大学出版社¹
第40至42页，第46至47页，第86至87页，第
187至196页

路漫漫

初春的时候，大选临近，罗马大街小巷开始出现了各种党派的竞选广告，许诺给人们各种各样美好的前景。标语也极富煽动性，比如，“意大利人，站起来！”“为了明天的意大利！”

有一种大幅广告画给樱溪留下了比较直观的印象，上面是块烤肉，在有肥膘的部分写着“剔除肥肉及腐化部分，我们需要精简、高效的政府！”

达诺为了投票的事情，特意回了一趟“好风”，达诺家每个人都有一张投票卡。

投票点设立在各大中小学教室内，达诺一家人分别在不同的时间里各自去了，之前当然也有上门来拉选票的熟人，不过达诺说：“不可答应！只要答应一个，别人也会来到你家来拉选票！那还不烦死人！”

樱溪的意大利语已经有了很大的进步，特别是写作和口语。她也能够和老师同学讨论大选的事情了，当然还有罢工以及报刊评论文章上的其他话题。对于樱溪来讲，学习语言是无比享受的乐事，从听不懂到听得懂，从不能说到能够说，真是个迷

¹ Per l'anticipazione italiana adottiamo il *nom de plume* scelto dalla scrittrice anche per LEA.

Sotto il cielo di Roma (anticipazione)

Chen Xi

traduzione e note a cura di Matilde Marzi

Università per gli Stranieri di Siena (<matildemarzi75@gmail.com>)
e Anna Di Toro (Università per gli Stranieri di Siena, <ditoro@unistrasi.it>)

*Lunghe e intricate si snodan le strade...*¹

È appena sbocciata la primavera quando le strade e i vicoli di Roma vengono tappezzati da grandi manifesti elettorali che promettono alla gente ogni sorta di meravigliosi scenari futuri. Gli slogan, poi, sembrano incitamenti prima di una battaglia: “Rialzati, Italia!” o “Per l’Italia di domani!”².

Yingxi è rimasta particolarmente colpita da un grande manifesto elettorale che raffigura una fetta di carne arrosto con un pezzo di grasso su cui spicca la scritta: “Sbarazziamoci del grasso e del marcio della politica. Abbiamo bisogno di un governo essenziale ed efficiente!”³.

Dano è tornato a Benevento apposta per votare. Ogni componente della sua famiglia possiede una tessera elettorale e i seggi sono allestiti nelle aule delle università e nelle scuole. I familiari di Dano si avviano verso il seggio

¹ L’espressione che dà il titolo al capitolo deriva dal poema di Qu Yuan (340 ca.-278 a.C.) intitolato *Li Sao* (离骚). L’intero verso suona: “*Lu manman qi xiu yuan xi / wu jiang shangxia er qiu suo*” (“路漫漫其修远兮 / 吾将上下而求索”), ovvero “Intricate si snodan le strade, e il bene è lontano / ma ovunque vago in cerca dell’essenza” (trad. di Anna Di Toro).

² L’autrice si riferisce alle elezioni politiche che si tennero nel 2008. Uno dei manifesti elettorali del partito del Popolo della Libertà, il cui candidato era Silvio Berlusconi, riportava, accanto alla scritta “Berlusconi presidente”, lo slogan “Rialzati Italia!”. Uno dei manifesti del partito Unione di Centro raffigurava in primo piano il volto del candidato premier Pier Ferdinando Casini e presentava tre differenti slogan: “È ora di un’Italia più sicura”, “È ora di aiutare le famiglie”, “È ora di premiare chi merita”. La proiezione verso il futuro dell’Italia è evidente nel sottotitolo: “L’Italia di domani”.

³ “Abbiamo tagliato il grasso alla politica. Ora tagliamo il marcio. Via i condannati dal Parlamento” era lo slogan del partito Italia dei Valori di Antonio Di Pietro per le elezioni politiche del 2008. L’autrice cita a memoria.

人的过程；阅读也自然神妙无比，像密码员解码时那样专注，然后获得恍然大悟后的快乐。

那天下午的课上，大家分小组讨论一篇文章，关于两性关系和如何缔造美满幸福的婚姻。一个波兰的女孩子问樱溪觉得中国男人是怎样的，意大利男人又是怎样的。樱溪想了想，说她认为最大的区别就是意大利男人很坦率，而中国男人善于隐藏。“比如，我从小到大一次也没有见我爸爸流过眼泪，但你能说他从来没有伤心过？肯定不是！他就是没让我看到。可在意大利，男人哭是很正常的事情，因为难过，因为高兴，因为感动，因为害怕，都会哭。”

“还有就是在情感问题上，中国男人含蓄，爱绕弯子，有时候还带有利益上的考虑，不单纯；意大利男人要真诚得多，要简单得多，但当然了，这也不能一概而论。”

“含蓄，爱绕弯子是什么意思？”波兰女孩问。

“就是说，他喜欢你也要表现得不喜欢你，因为怕你看出他喜欢你，你就看轻了他，就不再会珍惜他的感情了，他怕你看到他和别的男人一样追求你，这样你会觉得他不够特别。他觉得他的心思不能让你看透，看透了就没意思了。”

“啊，我明白的，很多波兰男孩也像你说的那样呢，大男子主义。”

“不是，我不是在说大男子主义，我就是在说拐弯抹角。”

“那这样的中国男人在等什么？等女人追他们？”

“男人追女人天经地义，女人追男人，可向来不会有什么好结果的！”樱溪说得一本正经。

ognuno in un momento diverso, ma prima che vadano a votare, come c'è da aspettarsi, c'è un viavai di conoscenti che passano da casa loro, chiedendo di dare il voto a questo o quel candidato. Dano commenta: "Non dico di sì a nessuno: basta che ceda a uno, che subito ne arriva un altro a dirmi per chi votare. È una vera seccatura".

Yingxi ha fatto grandi progressi con l'italiano, specialmente nello scritto e nel parlato. Adesso è anche in grado di partecipare alle discussioni sulle elezioni che si tengono in classe, con gli insegnanti e i compagni, oltre a quelle su argomenti legati agli scioperi e agli editoriali dei giornali.

Per Yingxi, studiare la lingua significa piacere e divertimento assicurati. È un processo affascinante: dal non riuscire a capire niente al capire quasi tutto, dal non saper spicciare parola al potere fare interi discorsi. Leggere, poi, è una cosa assolutamente magica: prima si concentra come un crittografo nello sforzo di decifrare un codice segreto, e all'improvviso ecco la felicità che segue l'illuminazione!

Quel giorno, alla lezione del pomeriggio, la classe è divisa in piccoli gruppi che discutono di un articolo sulle relazioni tra i sessi e su come costruire un matrimonio felice e appagante.

Una ragazza polacca chiede a Yingxi come sono i ragazzi cinesi e quelli italiani. Yingxi ci pensa un po', poi risponde che secondo lei la differenza più grande è che i ragazzi italiani sono molto schietti, mentre i cinesi sono più riservati. Yingxi racconta: "In tutta la mia vita, fin da piccola, non ho visto mio padre piangere nemmeno una volta. Possibile che non sia mai stato triste? Certamente no! Però non voleva che io lo vedessi. In Italia invece è una cosa normale che gli uomini piangano: se sono tristi, se sono felici, o emozionati, o spaventati, possono scoppiare in lacrime per qualsiasi motivo. Anche rispetto ai propri sentimenti gli uomini cinesi sono più introversi, contorti, e a volte i loro pensieri non sono del tutto puri o disinteressati. Gli uomini italiani, invece, sono molto più sinceri, più semplici, ma, ovviamente, non si deve far di tutta un fascio".

"In che senso i cinesi sono introversi e contorti?", chiede la ragazza polacca.

"Diciamo che se tu piaci a un ragazzo, quello finge che non gli piaci, perché teme che, se te ne accorgi, potresti sottovalutarlo, e quindi non dare più importanza ai suoi sentimenti. Teme che tu lo possa considerare come uno dei tanti uomini che ti vengono dietro e quindi pensare che non sia abbastanza speciale. Insomma: pensa che, se ti rivelasse i suoi sentimenti, tu potresti trovarli poco interessanti".

"Ah, capisco. Anche molti ragazzi polacchi sono così: è maschilismo".

"No, non sto parlando di maschilismo, ma di un loro modo di essere ambigui e contorti", ribatte Yingxi.

"Ma, facendo così, cosa si aspettano i ragazzi cinesi? Si aspettano che siano le ragazze a corteggiarli?".

后来，樱溪常常和这个波兰女孩子出去，喝咖啡、吃冰激凌，她还带了自己的男朋友来，一个在罗马土生土长的政治系大学生，达诺也结识了他们。后来，四个人就常常在一起，谈天说地、吃夜宵、看电影、听电子摇滚演唱会……樱溪渐渐感到罗马在慢慢地接受她，她亲近了罗马，罗马在向她唱一首歌，她原先是听不到的，现在却听到了，但她还不懂，可是她朦胧中预感到，罗马的歌会是她人生中一首难忘的歌。

五月

五月中旬的一天傍晚，樱溪去赴一个姓夏的朋友的约会，那女孩在电话里说：“叫上达诺吧，我也会带一个朋友过去的。”那天大概七点半不到的样子，几个人在中国城那里碰面了。夏带来的朋友是罗马市政府移民议事会的会长，四十多岁的一位中国男子。他开一辆又长又宽的奔驰，一副志得意满的样子，还做东请几个人去“君豪”吃“便饭”。不过他显然请的是便饭，没有什么大排场，说自己时间紧张，八点四十必须走，维多利亚广场上有个活动请他去发言。用餐的时候，餐厅老板还过来和这位会长攀谈，表现得十分热情，最后硬给每个人加了一份汤。樱溪看出这个会长的面子不小，最后结账时，餐厅老板坚决没有要他的钱。

会长转头对樱溪达诺解释说，之前之所以不好意思点太多菜，也是因为怕给老板添麻烦，他用那种无奈的却也掩饰不住的沾沾自喜的口吻说：“罗马四五百家中餐馆，我进三百多家老板都死活不收钱，唉！我也没办法。”樱溪看他还挺能吹的，不过管移民这档子事儿的人到底是有点呼风唤雨的权力，多少人都得求着他。尤其是这些开餐厅的老

“Che i ragazzi corteggino le ragazze è il corso naturale delle cose, ma quando le ragazze si mettono a corteggiare i ragazzi, non finisce mai bene!”, risponde Yingxi con espressione seria.

Da quel giorno, Yingxi e la ragazza polacca escono spesso insieme a prendere un caffè o un gelato. La ragazza porta anche il suo fidanzato, uno studente di scienze politiche nato e cresciuto a Roma; poi Yingxi li presenta anche a Dano e i quattro trascorrono molto tempo insieme parlando di tutto, consumando spuntini notturni, guardando film, ascoltando concerti rock...

Yingxi pian piano sente che gradualmente Roma la sta accogliendo, Roma le sta diventando sempre più familiare. Le canta una canzone che lei a tutta prima non riusciva a percepire: adesso la sente e, sebbene ancora non la capisca, ha il vago presentimento che la canzone di Roma sarà una delle canzoni indimenticabili della sua vita.

Maggio

Al tramonto di una giornata di metà maggio, Yingxi si reca ad un appuntamento con la sua amica Xia; al telefono, Xia le ha detto: “Dillo anche a Dano, che anche io porto un amico”. Così quel giorno, verso le sette e mezzo, si incontrano nella *Chinatown* romana.

L'amico di Xia è il presidente della Consulta delle comunità straniere del comune di Roma, un uomo cinese di più di quarant'anni. Fa il suo ingresso in una Mercedes larga e lunga e, con aria compiaciuta, invita i presenti a un pasto, che lui definisce “frugale”, al ristorante Jun Hao.

In effetti offre davvero un “pasto frugale”, senza eccessi di ostentazione. Non ha molto tempo, spiega: alle otto e quaranta dovrà lasciare la compagnia perché in Piazza Vittorio avrà luogo un evento in cui è stato invitato a tenere un discorso. Durante la cena, il proprietario del ristorante gli si avvicina per chiacchierare cordialmente con lui, quindi insiste per offrire una zuppa ad ogni commensale.

Yingxi capisce che questo presidente deve essere una persona di un certo peso, soprattutto quando il proprietario, al momento di saldare il conto, rifiuta in ogni modo di essere pagato. Il presidente si gira verso Yingxi e Dano e spiega loro che prima non aveva voluto ordinare molte pietanze proprio perché non voleva mettere in difficoltà il proprietario. Aggiunge con un tono rassegnato, in cui non riesce a nascondere una sfumatura di autocompiacimento: “A Roma ci sono quattro o cinquecento ristoranti cinesi e in almeno trecento di questi i proprietari non accettano soldi da me neanche morti. Già! Non c'è proprio verso”. Yingxi nota che, in quanto a darsi delle arie, il presidente della consulta non è secondo a nessuno. Tuttavia, bisogna riconoscere che chi si occupa di questioni legate all'immigrazione ha davvero il potere di fare il bello e il cattivo tempo: chissà quanti fanno affidamento su di lui. Specialmente i proprietari

板，自己家乡多少亲戚孩子都排着队等着过来，等着解决居留许可的问题。罗马的中国移民群体和欧洲其他国家不太一样，百分之九十以上都是温州人，非常集中。无论是餐馆生意还是服装杂货等批发零售行业，全部都是家族企业，一个人过来了，要不了几年，就陆续把家里人都办了过来。

吃过饭后，几个人来到维多利亚广场，雨下得很大。这时樱溪才弄明白，那里正在举办的原来是一个默哀活动。国内从19号到21号是四川大地震的默哀日，海外华人也举办，罗马的这次活动是留学生搞起来的。维多利亚公园角落里有一个凉亭，在亭子下面，已经聚集起了五十人左右，雨哗哗地下着，中心的地面上，只见红烛摆出心的形状，再在红心的中央拿白烛摆出数字“5·12”，活动组织者向每个人发了条黄丝带，一根白蜡烛，一首供大家集体朗读的诗歌。雨一直下着。罗马的一些重要中国人物相继发言，包括捐了大钱的企业家，这位会长也在其中，他还讲了话。意大利使馆的官员也出席了，此外还有一位法僧。

亭子下聚集的人太多，樱溪和达诺没一会儿就被挤出来了，他们共同撑着一把破伞，各自都有一边的肩膀淋得湿漉漉的。

雨一直下，仿佛越下越大，僧人的经文喃喃地在亭子间回荡，烛影在人们脸上轻轻晃动，远处，圣玛丽亚大教堂放出永恒静谧的金辉。

di questi ristoranti: nel loro paese d'origine, in Cina, ci saranno decine di figli di parenti che fanno la fila per potere venire, che aspettano che venga finalmente risolto il problema del loro permesso di soggiorno. La comunità di immigrati cinesi di Roma è diversa da quella di altri paesi europei: più del 90% proviene dall'area di Wenzhou e si concentrano tutti qui. Sia che si occupino di ristorazione, sia che praticino vendita all'ingrosso o al dettaglio di abbigliamento e generi vari, tutto è a conduzione familiare. Funziona così: arriva una persona e questa, nel giro di pochi anni, fa in modo che i familiari uno dopo l'altro si organizzino per raggiungerla.

Dopo aver mangiato, il gruppo si dirige verso Piazza Vittorio. Piove forte.

Solo adesso Yingxi si rende conto che l'iniziativa di oggi è una commemorazione silenziosa. I giorni dal 19 al 21 maggio sono giorni di lutto in memoria del grande terremoto del Sichuan, e anche i cinesi che vivono all'estero ricordano questa tragedia⁴.

L'evento di Roma è stato organizzato dagli studenti cinesi. All'angolo del parco di piazza Vittorio c'è un tendone; sotto il tendone si sono già radunate una cinquantina di persone. Si sente la pioggia scrosciare; delle candele rosse sono disposte per terra a forma di cuore e, al centro del cuore rosso, delle candele bianche formano i numeri "5 12"⁵. Gli organizzatori dell'evento hanno distribuito a tutti un nastro di seta gialla, una candela bianca e una poesia da recitare in coro. Continua a piovere. Alcuni importanti personaggi della comunità cinese di Roma tengono un discorso uno dopo l'altro; tra di loro ci sono degli imprenditori che hanno fatto una ricca donazione. Ecco che parla il presidente della consulta. Poi interviene un funzionario dell'ambasciata cinese in Italia. C'è anche un monaco buddhista.

Le persone sono tutte accalcate sotto al tendone. Yingxi e Dano, pressati come sardine, sono spinti fuori. Per di più hanno l'ombrello rotto, quindi finiscono entrambi con metà della schiena inzuppata dalla pioggia.

Piove ancora, e più piove e più la pioggia sembra aumentare. Il borbottio dei *sutra* recitati dal monaco risuona nel padiglione, la luce tremula della candela illumina fiocamente il volto dei presenti. In lontananza, dalla cattedrale di Santa Maria Maggiore si propaga uno splendore dorato quieto ed eterno.

⁴ Il 12 maggio 2008 un terremoto di magnitudo 8,0, con epicentro nella Contea di Wenchuan, sconvolse la provincia del Sichuan. Con una stima di 69.195 morti ufficiali, è stato il secondo terremoto più violento e con il più alto numero di vittime in Cina.

⁵ È la data del terremoto. In Cina la formulazione della data segue l'ordine mese-giorno, per cui abbiamo "5.12".

意式婚礼——民以食为天

“克西莫要结婚了！”达诺拿着一张请帖，兴奋地大喊。

“哦，你那个发小啊？”樱溪问。

“是啊！天哪！他要结婚了！我真为他高兴！”达诺抓着自己的头发，仰面高呼。然后说：“我马上去问阿莱西奥！他一定也知道了！”

阿莱西奥也是和达诺一起长大的，军校刚毕业不久，现在是都灵陆军部队里一个下级军官，达诺给他电话打过去，那边声音都颤抖了：“我也才刚刚知道！我都流眼泪了！我控制不住！”

看着两个男人为了另一个男人的喜事如此激动不已，樱溪不由得笑了笑，也为他们的友谊感动着。

克西莫比达诺和阿莱西奥大几岁，马上奔三十的人，可是还没有找到工作，他大学学了五年的管理学，毕业后发现这个专业难找工作，于是又修了一个社会援助的学位，结果还是没找到工作，达诺说他曾经猛练过一段调酒，作了个调酒师，在酒吧里倒是挣了不少钱，后来不知怎的又不干了。后来很久都没有听到他任何消息了，没想到一来就是个大新闻：他女友怀孕了，而克西莫个人又极其反对堕胎，所以虽然工作还没着落，前途未卜，但摇身一变却要当爸爸了，于是下决心结婚。

婚礼那天早上九点多，达诺穿戴整齐、西装革履，却拿着四五条领带不知道该戴哪个好，达诺妹妹帮樱溪化妆，达诺在一旁指手画脚，好像他是行家一样，最后被他妹妹叫嚷着轰到一边去了。樱溪穿了一件缀有许多银色鳞片的礼服，黑色的披肩上绣着银色的兰花。参加婚礼，人人都会打扮得光彩夺目，尤其女人，又特别看重这一类抛头露面的场合，很多意大利的女孩子，为此费尽心思地去挑选礼服，到美容院做头发、修面，最后化个精雅别致的妆，到了婚

Matrimonio all'italiana, ovvero "il cibo è il paradiso del popolo"

"Cosimo si sposa!", urla tutto eccitato Dano, con la partecipazione in mano.

"Ma è quel tuo amico di infanzia?", chiede Yingxi.

"Esatto! Oddio! Si sposa! Sono così contento per lui!", dice Dano con le mani tra i capelli mentre esulta, il viso rivolto verso l'alto. Poi aggiunge: "Lo devo dire subito ad Alessio! Ma sicuramente lo saprà già!".

Anche Alessio è un vecchio amico di Dano: sono cresciuti insieme. Alessio si è appena diplomato all'accademia militare e adesso è un sottoufficiale dell'esercito di stanza a Torino.

Dano gli telefona, e dall'altro lato si sente la voce trepidante dell'amico: "Anch'io l'ho saputo appena adesso! Mi viene da piangere! Non riesco a trattenermi!".

Al vedere l'emozione dei due ragazzi alla notizia del matrimonio dell'amico, Yingxi rimane così colpita dal sentimento di amicizia che li lega, che non può fare a meno di sorridere.

Cosimo è più grande di Dano e Alessio di qualche anno. Ha quasi trent'anni, ma non ha ancora trovato lavoro. Ha studiato per cinque anni management all'università, ma dopo la laurea si è reso conto che non è facile trovare lavoro in questo campo, così ha ripreso a studiare e ha conseguito un diploma di assistente sociale, con il risultato che è sempre disoccupato. Dano ha detto che Cosimo in passato aveva frequentato con grande impegno un corso per imparare a fare cocktail e aveva svolto per un periodo questa attività. Al bar guadagnava parecchio, ma poi, chissà perché, ha mollato. Non lo avevamo sentito per un pezzo e nessuno avrebbe mai immaginato che si sarebbe rifatto vivo con una notizia bomba: la sua ragazza era incinta. Siccome Cosimo è molto contrario all'aborto, pur non avendo nessuna prospettiva lavorativa e con un futuro ancora molto incerto davanti a sé, ha deciso di dare una svolta alla sua vita e di mettersi a fare il padre. E così ha deciso di sposarsi.

La mattina della cerimonia, verso le nove e qualcosa, Dano è vestito di tutto punto, con tanto di giacca e scarpe di pelle, ma tiene ancora in mano quattro o cinque cravatte, incerto su quale scegliere. La sorella di Dano sta truccando Yingxi, mentre lui gesticola dando consigli e atteggiandosi a grande esperto in *maquillage*. Alla fine la sorella getta un urlo talmente forte da scaraventarlo lontano.

Yingxi indossa un abito lungo decorato da paillettes argentate e uno scialle nero con delle orchidee ricamate con un filo d'argento. Durante i matrimoni, tutti gli invitati si mettono in ghingheri, in particolar modo le donne, che danno molta importanza a questa occasione davvero unica per mettersi in mostra. Per questo molte ragazze italiane si arrovellano per scegliere il vestito da cerimonia, vanno dal parrucchiere a farsi i capelli e a depilarsi, per poi concludere l'opera con un trucco particolarmente ricercato. Approfittano della cerimonia per esibire la loro grazia e bellezza e intanto si aggiornano l'un l'altra sui pettegolezzi più recenti; se sono proprio fortunate, in questa circostanza potrebbero pure accalappiare il marito ideale.

礼上，趁机展示自己的美丽与婀娜多姿，顺便互相打听新近的流言蜚语，幸运的话，还能给自己捞一个如意郎君。樱溪想起去年在北京去参加一个高中同学的婚礼，她上身穿了件背后有只斑斓大蝴蝶的黑色体恤，下面一条牛仔短裙，脚上蹬了双满是大铁钉的黑色凉拖就去了，头发都没理顺，更别提化妆了，要是在意大利，她如此出现，会令人匪夷所思的，首先达诺就会大发厥词。一直以来，在化妆的问题上，她和达诺总有争执：樱溪说女人化妆说明对自己的容貌失掉信心，企图遮掩，达诺说化妆会给一个本来就漂亮的女人锦上添花，增强信心，樱溪说你当初爱上我的时候我可是素面朝天可你天天哭着喊着说我是天下最美，达诺说我又没让你天天化，每逢特殊场合化一次图个乐趣也让我开开眼嘛，樱溪说今天是婚礼是特殊场合我不都让你妹帮我化了嘛你还唠叨什么劲啊，达诺说你自己也该学着化啊女孩家哪个不会化呀，樱溪说我想学的事情多了化妆还排不上号呢，达诺哼了一声不再说话，樱溪不依不饶：你呀，和你妹妹一起长大的，看她们天天涂脂抹粉，你就以为女人都应该这样，哼，女人窝里长大的，我看，你没变成个爱舔胭脂的可真幸运！达诺没看过《红楼梦》，当然也没明白樱溪说舔胭脂的出处，只当她又在满嘴胡说，末了嚷嚷一句：随你随你！爱化不化！

这时，达诺小妹妹跑了过来，拿着一瓶香水说：

“樱溪，你看，这个味道是‘东方兰花’，简直是特别为你准备的呀！喷点吧！”“好啊！”樱溪接过来，对准手腕喷了两下，达诺一把将瓶子夺了过去，说：“你这儿哪儿叫喷香水啊！过来过来！”他拽过樱溪，对准她脖子下面，兹兹喷了好几下，“唉哟！”樱溪皱着眉头把他推开，真是刺鼻！

十点多，两个人到了新郎信儿克西莫的家里，阳台上已经聚了十来号人，达诺忽然看见了阿莱西奥，他正在帮忙搬一箱酒水，本来，阿莱西奥说他不巧正

A Yingxi viene in mente quando, l'anno prima, aveva partecipato al matrimonio di una ex compagna di liceo a Pechino; la sposa indossava una maglietta nera con una grande farfalla variopinta sulla schiena, una gonna jeans e un paio di sandali neri con le borchie. Non si era nemmeno pettinata, figuriamoci se aveva pensato al trucco! Presentarsi così in Italia è una cosa inconcepibile, da pazzi, e Dano per primo inizierebbe a dirne peste e corna.

Per quanto riguarda il fattore trucco, lei e Dano hanno sempre avuto opinioni opposte. Yingxi sostiene che il trucco femminile dimostra una mancanza di fiducia nel proprio aspetto, per cui si cerca di coprirsi in ogni modo; Dano, dal canto suo, sostiene che il trucco addosso ad una ragazza già bella sia come aggiungere fiorami a un tessuto di broccato: la rende ancora più perfetta, aumentandone anche la sicurezza di sé.

Yingxi ribatte: "Quando ti sei innamorato di me non portavo neanche un filo di trucco, ma ogni giorno mi ripetevi fino allo sfinimento che ero la più bella del mondo!".

Dano risponde: "Ma non ti chiedo di truccarti ogni giorno: solo in qualche occasione speciale, per gioco e anche per stupirmi un po'".

"Il matrimonio di oggi è un'occasione speciale, ho addirittura chiesto a tua sorella di truccarmi, di cosa ti lamenti?".

Dano esclama: "Ma dovresti imparare a truccarti da sola: tutte le ragazze lo sanno fare!".

"Sono tante le cose che vorrei imparare, e truccarmi non è certo tra le prime".

Dano sbuffa senza dire altro, ma Yingxi non ha intenzione di fargliela passare liscia e aggiunge: "Si vede che sei cresciuto insieme alle tue sorelle. Quelle tutti i giorni si incipriavano e si coprivano di smalto e così tu ti sei messo in testa che tutte le donne debbano fare la stessa cosa. Anzi, a pensare a come sei cresciuto, circondato dalle donne, è una vera fortuna che tu non abbia preso l'abitudine di imbellettarti insieme a loro!".

Dano non ha mai letto *Il sogno della camera rossa*⁶, quindi non può a capire quello che intende dire Yingxi con quel riferimento all' "imbellettarsi". Per lui sono solo chiacchiere senza senso. Alla fine borbotta qualcosa: "Fai come ti pare! Se ti vuoi truccare truccati, altrimenti lascia perdere!".

In quel momento accorre la sorella minore di Dano, con una boccetta in mano, ed esclama entusiasta: "Yingxi, guarda, questo profumo si chiama 'Orchidea orientale', sembra fatto apposta per te! Mettine un po'!".

"Va bene!", Yingxi se ne spruzza un po' sui polsi. Dano glielo strappa dalle mani: "Tu questo lo chiami mettersi del profumo! Ma dai!". Quindi tira a sé Yingxi, e "fsss", gliene spruzza un litro sotto il collo.

⁶ La scrittrice paragona Dano al protagonista del romanzo di 曹雪芹 (*Cao Xueqin*) *Il sogno della camera rossa* (红楼梦, *Honglou meng*, XVIII sec.), 贾宝玉 (*Jia Baoyu*), un ragazzo che cresce tra le donne. Essendo sempre stato a contatto con l'universo femminile, Jia Baoyu acquisisce alcune abitudini femminili, come quella di imbellettarsi.

在婚礼这天被调遣到科索沃去维和，幸运的是这个计划又被推迟了，他高兴得很。阿莱西奥的长相不像典型的南欧人，更不像南部意大利人，樱溪第一次见他的时候说他长得像德国纳粹：冰蓝色的眼睛，金色的头发，雪白的皮肤——仿佛典型的日耳曼种，而达诺就是个典型南欧人的长相：深咖啡色的眼睛，黑橄榄色的头发，棕色的皮肤，樱溪第一次见他还以为他是土耳其人呢。阿莱西奥这一天穿戴得也非常考究：瓦亮的皮鞋，笔挺的黑色西服，橙色的绸缎领带，衬着人格外精神。阿莱西奥看着达诺的西服和藕荷色的领带，嬉笑着问道：“你毕业典礼的宴席上就是这套吧？也不换换？”达诺嗤笑了一声，不理他。

“玛丽娅！”樱溪走过去，笑着向阿莱西奥的女朋友打招呼。玛丽娅显然做了头发，乌黑油亮的编了好些细辫盘在后脑勺，雪白的面颊上擦了粉色的腮红，嫩嫩的好像初生长的桃子，她有一双特殊的墨绿色眼睛，不过在眼镜后面，不仔细看也难以注意到。

阿莱西奥的前任女友樱溪见过两个，看着都不是省油的灯，阿莱西奥的工作性质决定了他长期不在家乡，居无定所，听达诺说，她们指不定让他长过几对牛角呢（戴绿帽子的意思），可这个玛丽娅看着还挺靠谱的，她腼腆羞涩，话不多，眼睛却总偷偷地追随着阿莱西奥，他走到哪儿她看到哪儿，他一看她，她就涨红脸，他过去搂她亲她哄她，她噘着个嘴不吭气，等他走开了，她又低着头回味再三，笑成一朵花。

阳台上摆了两张桌子，主要摆放酒水饮料以供大家自取，客厅里有张长桌，琳琅满目是一桌小食，都是在意大利比较常见的甜点、蛋糕、干果等等；樱溪给自己倒了一杯开胃酒，端着去和玛丽娅聊天，玛丽娅不喝酒只喝果汁。

“Che schifo!”, Yingxi corruga le sopracciglia e lo scaccia via, che odore insopportabile!

Verso le dieci e qualcosa arriviamo a casa dello sposo, Cosimo. Sulla terrazza si sono già riunite una decina di persone. Dano vede Alessio che sta spostando una cassa di bibite. All’inizio, l’amico gli aveva confessato che sfortunatamente il giorno della cerimonia sarebbe dovuto partire per una missione di pace in Kosovo. Per fortuna il piano era stato rimandato ed era super felice. Alessio non rispecchia il prototipo dell’uomo del sud Europa, né tantomeno quello di un uomo del sud Italia. Quando Yingxi lo vide per la prima volta, disse che assomigliava ad un nazista tedesco: occhi blu ghiaccio, capelli biondi, pelle bianca come la neve: sembrava il classico tipo germanico. Dano, invece, è il tipico uomo del sud Europa: occhi scuri color caffè, capelli neri come le olive. D’estate, col sole, la sua pelle, già scura, diventa color del bronzo, cosa che lui considera un vero onore. Diventa così scuro che, la prima volta che lo vide, Yingxi pensò che fosse turco.

Oggi Alessio è vestito in modo molto ricercato: scarpe di pelle tirate a lucido, un completo nero perfettamente stirato con una cravatta di raso arancione: tutto l’insieme fa risaltare straordinariamente la sua personalità. Appena Alessio nota il vestito di Dano, con la sua cravatta color rosa-fiore di loto, scoppia a ridere: “Anche alla tua festa di laurea eri conciato così! Ancora non ti sei cambiato?”. Dano ridacchia senza fargli caso.

“Maria!” Yingxi, sorridendo, va a salutare la fidanzata di Alessio. Maria sfoggia una pettinatura fatta per l’occasione: la sua chioma di un luminoso nero corvino è acconciata in tante treccine sottili avvolte insieme sulla nuca. Ha incipriato leggermente le sue guance candide, così delicate da sembrare due piccole pesche appena mature. Ha degli occhi bellissimi, color verde scuro, ma, dato che porta gli occhiali, si rischia di non notarli.

Yingxi ha conosciuto due delle ex ragazze di Alessio: nessuna delle due sembrava una persona che si accontenta facilmente. Il lavoro di Alessio lo porta lontano da casa per lunghi periodi e a spostarsi da un posto all’altro. Secondo Dano, Alessio, in precedenza, è stato cornificato chissà quante volte (per dire “portare il cappello verde”, in italiano si usa l’espressione “portare le corna”)⁷, ma questa Maria sembra molto affidabile: è timida e riservata, di poche parole. Con gli occhi, furtivamente, segue sempre Alessio. Ovunque lui vada, lei lo segue con lo sguardo e non appena lui la guarda, lei subito arrossisce. Se lui va ad abbracciarla, baciarla o a sussurrarle qualcosa, lei non proferisce parola; quando lui si allontana, Maria abbassa la testa e sembra riassaporare a lungo quel momento, e il suo sorriso sboccia come un fiore.

Sul balcone le bevande sono state disposte su due tavoli, in modo che tutti possano servirsi. Nella sala è stato sistemato un lungo tavolo di rinfreschi tipici

⁷ Nel testo appare l’espressione “戴绿帽子, *dai lü maozi*” (p. 189) che letteralmente significa “indossare il cappello verde”, metafora di colui che è tradito dal proprio partner.

天气非常好，从阳台上探出身子，外面是一棵石榴树，伸手就够得到。客人们三三两两地聚在一起，七嘴八舌地聊着，新郎倌克西莫咧着大嘴不住地笑，接受亲朋好友的道贺，他穿了一身别致的西装，是黑色的，上面仿佛生锈或是磨旧了一般有些斑驳的道子，别出心裁又不失典雅硬朗，那条华贵的领带上镶了一圈钻，光芒四射的衬上他一口森森白牙，真是让人彻底明白了什么叫做“得意非凡”。

达诺神秘秘地拉过克西莫，偷偷摸摸地塞给他一个信封，里面装着他和樱溪两人份的礼金，克西莫高兴坏了，搂过两人又亲又笑。他还拿着樱溪写的卡片到处宣扬：“都来看看啊，这是中文写的贺辞！看啊！”

“克西莫今天真是真够高兴的，他那嘴巴本来就不小，这会儿显得更大了。”樱溪说，又看见达诺左一块杏仁糕，右一块苹果派，急道：“还吃！一会儿到餐厅你就吃不下了！”之前听达诺妹妹说，那一顿婚宴可要从中午吃到晚上，这时候要是饱了到时候可怎么办？

十一点左右，大家都到楼下，克西莫的母亲前不久过世了，他独自扶着苍老的父亲走下了台阶，人群一片掌声，然后大家分别到自己的车子跟前，在车顶装上白色的绣球花，玻璃上别着白色的气球，然后车队就从新郎家出发，浩浩荡荡地开到新娘家附近的教堂，大伙都在等，阳光很刺眼，樱溪不得不戴上墨镜。新娘的车队后来也到了，大家不停地按着车喇叭，此起彼伏响成一片。中午十二点钟声敲响的时候，新娘在父亲的搀扶下，款款地走到教堂门口，克西莫看着新娘向他一步一步走过去，激动不已，眼圈都红了，可是还咧嘴笑着，此时，华贵领带上那闪烁的钻比起他的容光焕发来，都黯然失色了。

教堂里金碧辉煌，到处布置着描金线的白蜡烛，一簇一簇的白玫瑰，让人感到无比圣洁。两个牧师都

italiani, una vera delizia per gli occhi: pasticcini, torte dolci e salate, frutta secca e tante altre cose. Yingxi si versa un aperitivo, poi, con il bicchiere in mano, va a fare due chiacchiere con Maria, che non beve alcolici, ma solo succhi di frutta.

Il tempo è molto bello. Fuori dal balcone, un albero di melograno è così vicino che, sporgendosi appena, è possibile toccarlo stendendo un braccio. Gli invitati formano dei gruppetti e chiacchierano parlando tutti insieme; si vede lo sposo, Cosimo, che non fa altro che ridere con un sorriso smagliante ad amici e parenti che gli fanno gli auguri. Indossa un completo nero davvero originale: il tessuto sembra cosparso di ruggine, o addirittura un po' logoro, con delle striature che sembrano macchie. Anche se il vestito è un po' eccentrico, Cosimo appare comunque elegante e in piena forma; sulla sontuosa cravatta è appuntato un diamante il cui fulgore ben si accorda con il biancore dei suoi denti: sembra la personificazione del successo.

Dano prende da parte Cosimo e, di soppiatto, gli infila in mano una busta da lettere che contiene il dono in denaro da parte sua e di Yingxi. Cosimo è contentissimo, i due si abbracciano e ridono. Poi lo sposo sventola davanti a tutti una cartolina d'auguri: "Guardate, questo è un messaggio di auguri scritto in cinese! Guardate qui!".

"Cosimo oggi è veramente felice. Guarda la sua bocca: già non è piccola, e oggi sembra ancora più grande!" osserva Yingxi, e subito, nel vedere Dano con una fetta di torta alle mandorle nella mano sinistra e un pezzo di torta di mele nella mano destra, gli urla: "Stai sempre a mangiare! Tra poco andiamo al ristorante e non mangerai niente!". Prima aveva sentito la sorella di Dano dire che al banchetto si mangerà da mezzogiorno fino a sera: se si riempie la pancia fin da ora, tra un po' come farà?

Verso le undici sono tutti riuniti a pianoterra. La madre di Cosimo è mancata da poco, per cui lo sposo scende le scale a braccetto dell'anziano padre, mentre la folla applaude. Poi ognuno va a riprendere la propria macchina. I tettucci delle macchine sono decorati con una coccarda bianca e ai finestrini sono attaccati dei palloncini dello stesso colore. La lunga fila di macchine prende il via dalla casa dello sposo e il maestoso corteo si dirige verso una chiesa vicino alla casa della sposa, dove tutti stanno aspettando. La luce del sole è così accecante, che Yingxi è costretta a mettersi gli occhiali da sole. Ed ecco che arriva il corteo di macchine che accompagna la sposa: tutti suonano i clacson, quando smette uno, inizia un altro, con un frastuono continuo. A mezzogiorno, al suono delle campane, la sposa, a braccetto del padre, raggiunge lentamente l'ingresso della chiesa. Nel vedere la sposa che passo dopo passo si dirige verso di lui, Cosimo si commuove e sembra sul punto di scoppiare a piangere, ma non smette mai di sorridere. In questo momento il fulgido diamante sulla sua sontuosa cravatta sembra molto più luminoso del suo viso, che ha perso tutto il colore.

L'interno della chiesa rifugge della luce delle candele bianche decorate da fili dorati disposte in ogni angolo, e mazzi su mazzi di rose bianche danno un senso di sacralità e di purezza. Due sacerdoti grassottelli dall'aria bonaria,

胖胖的，慈眉善目，像过家家一样，一边念念有词，一边掰开“圣体”，放在金光闪闪的装葡萄酒的圣杯里，让新郎新娘喝下，又宣读了一段冗长的圣经；一位歌唱家坐在旁边弹着风琴、唱颂歌，两人就在那仿佛超脱世俗的袅袅仙乐中，宣读了彼此的誓言，交换了戒指……这一通大概一小时左右的弥撒做完后，他们的婚姻算是受到了上帝的准许和祝福。

神所缔结的，人不可分开。

弥撒中，樱溪像是某种湿地的鸚鸟，不停地左右换脚金鸡独立，大理石的地砖实在太阴冷了，她觉得寒气一阵阵从脚底涌上来，她的平底亮漆皮红舞鞋一会儿就冻了个透凉。达诺给她喷了太多香水，很刺鼻，熏得她脑仁儿疼，她又拿出纸巾，在脖子下面的那块使劲擦，可那香水味却依然在。达诺终于忍不住了，压低声音说：“你就不能老实待会儿？”

“都是你！一会儿咱们吃饭，我闻不到饭菜香，倒尽是香水味！全都赖你！”

“夸大其词！”达诺低吼。

“喂，你饿不饿？”

“还可以，干吗？”

“我饿死了。”

“谁让你在他家吃那么点。”

“那有什么好吃的，我留着肚子给精品！”

弥撒结束后，大家陆陆续续地上前和新婚夫妇合影，樱溪和达诺照了相后赶忙出来，在太阳底下，樱溪伸着懒腰，让阳光把她好好地晒一晒，把那股寒气蒸走，回首望去，这柠檬黄色的小教堂显得分外可爱。等新婚夫妇出了教堂大门，等候的人群纷纷往他们身上撒米，“是一种祝福传统！”达诺一边扔，一边解释道，“是吗？祝他们一辈子饿不着？”樱溪笑着说。

大家纷纷上车，转战到餐厅，大约半个小时车程。两点半左右大家终于纷纷进入餐厅，开始这一顿让人神往却又害怕的漫长婚宴；樱溪、达诺、阿莱西奥和

intenti come due bambini che giocano “alla famigliola”, borbottano formule sacre mentre spezzano il “corpo di Cristo” e poi lo bagnano nel vino che riempie il calice rilucente di raggi dorati. I due sposi bevono il vino offerto loro dal sacerdote, poi recitano un lungo passo della Bibbia. Il cantore intona un’ode accompagnandosi con l’organo. Gli sposi, immersi in quella musica celestiale che sembra sollevarsi al di sopra delle nostre angustie terrene, pronunciano le rispettive promesse e si scambiano gli anelli. Terminata la messa, durata più o meno un’ora, lo spozalizio ha ricevuto la benedizione e il consenso divino.

Gli uomini non osino separare ciò che Dio unisce.

Durante la messa, Yingxi sembra un uccello di palude: si sposta ora sul piede destro ora sul sinistro, come un fagiano. Il pavimento di marmo è così gelido che le sembra che l’aria fredda si propaghi da sotto i piedi. Le sue ballerine di vernice rosso splendente sono completamente congelate. Dano le ha spruzzato addosso troppo profumo, e quell’odore pungente le ha fatto venire il mal di testa. Prende un fazzolettino e lo strofina con forza sotto il collo, ma l’odore persiste. Dano non ne può più, e la rimprovera sottovoce: “Ma proprio non ce la fai a comportarti bene un secondo?”.

“È tutta colpa tua! Tra poco ci sarà il pranzo e non sentirò nessun sapore, sarà tutto coperto da questo profumo! E tutto a causa tua!”.

“Esagerata!”, borbotta Dano.

“Beh, hai fame o no?”, domanda Yingxi.

“Più o meno, perché?”, ribatte Dano.

“Io sto morendo di fame”.

“E perché a casa di Cosimo hai mangiato così poco?”.

“Non c’era niente di speciale, riservo lo spazio per i generi di lusso!”.

Dopo la messa, tutti gli invitati, uno dopo l’altro si fanno una foto con i novelli sposi, inclusi Yingxi e Dano, che poi sgattaiolano via al sole. Yingxi si stiracchia e si lascia riscaldare dal sole finché quell’aria fredda non evapora. Si volta indietro a guardare la chiesetta color giallo limone che le sembra particolarmente carina.

Quando gli sposi escono dalla chiesa, la folla getta loro addosso manciate di riso.

“È una tradizione!”, le spiega Dano mentre lancia il riso.

“Davvero? Per auguraragli di non morire mai di fame?”, risponde Yingxi ridacchiando.

Gli invitati, uno dopo l’altro, salgono in macchina: il fronte di guerra si sposta adesso al ristorante, che dista più o meno mezz’ora di strada. Sono circa le due e mezza quando, finalmente, entrano nel ristorante dove ha inizio l’interminabile banchetto, terrore e delizia dei commensali. Yingxi, Dano, Alessio e Maria sono seduti allo stesso tavolo, talmente lungo che all’altra estremità hanno trovato posto persone che non conoscono. Il banchetto di nozze di Cosimo è molto semplice: tra gli amici ha invitato solo Dano e Alessio, quindi tutti gli altri tavoli sono riservati ai parenti degli sposi.

玛丽娅坐在一起，这是一张长桌，另一半坐着几个他们都不认识的人。克西莫的这次婚宴是从简而办的，兄弟里就请了达诺和阿莱西奥，所以，其他桌子大多是两方的亲戚。

坐到桌旁，发现面前已经摆了一碟小食，上面是撒着黑鱼子和柠檬的面包片、一口一个的迷你小匹萨、几块油炸物。洁白的桌布上摆放着插了白玫瑰的水瓶，一篮子面包，还有无数玻璃杯，繁琐得很，喝开胃酒的、喝香槟的、喝白葡萄酒的、喝红葡萄酒的、喝水的……“这也太占地地方了！”樱溪嘟囔着。新婚夫妇进来后，和家人一起也入了座。大家齐声说“祝好胃口！”就开始了这漫长的征战：这道小食吃下后，上了正式的开胃菜，意大利最老生常谈的肉肠（生肉肠、腌肉肠、肉肠裹奶酪）、腌菜、莫扎里拉奶酪和腌橄榄；这盘开胃菜吃下后，又上来一道开胃菜：海鲜拼盘，林林总总码了一盘子：鱿鱼沙拉、鸡尾酒虾、墨鱼拌菜、腌三文鱼、柠檬虾；这盘吃下后，达诺就闹着要出去散步，樱溪觉得暂时还没有这个必要，阿莱西奥也说等头盘吃完了再说。于是他们等头盘，角落里的三人组合乐队弹弹唱唱，很有精神，都是一些意大利的流行歌曲。

三点半多的时候，开始上头盘了，桌上摆放着婚宴菜单，上面写着有三个头盘，真是可怕啊！樱溪想：意大利的头盘都是主食类，包括面、米、汤，都是占肚子的，平常吃一道就包了，可这竟然要上三次！第一个头盘有一个古怪的名字：敢死队螺旋面，这道有滋有味的面吃下去之后，感觉真的已经进入了状态，于是隐约明白为什么叫做“敢死队”了。过了大概半小时，第二道头盘上了，是皮皮虾洋蓟炖米饭，味道真鲜美，吃完后觉得饱了，但还有一个头盘！

樱溪慢慢地明白了为什么意大利的婚宴可以从中午吃到晚上九、十点了，因为一道菜和下一道之间通常都要等二十分钟到半个多小时，这种上菜速度是足可以

Sedutisi a tavola, vedono che di fronte a loro è stato già sistemato un piattino con degli stuzzichini che accompagnano l'aperitivo: una tartina con una strisciolina di seppia e una fettina di limone, bocconcini di pizzette e fritti misti. Sulla tovaglia candida, un vaso di rose, un cestino di pane, e tutta una complicata serie di innumerevoli bicchieri di cristallo: uno per l'aperitivo, uno per lo champagne, per il vino bianco, per il vino rosso, l'acqua...

“Che spreco di spazio!”, borbotta Yingxi.

Appena entrati, gli sposi si siedono con i parenti. Si leva un boato: “Buon appetito!”, e ha inizio l'eroica impresa. Dopo gli stuzzichini, vengono serviti gli antipasti veri e propri, gli insaccati italiani di routine (prosciutto crudo, speck, involtini prosciutto e formaggio), sottaceti, mozzarella e olive. Terminato questo primo antipasto, eccone un altro: un piatto con una montagna di frutti di mare assortiti, tra cui insalata di calamari, cocktail di gamberetti, seppie con piselli, salmone marinato, gamberetti macerati nel limone. Mangiato anche questo antipasto, Dano insiste che è arrivato il momento di fare una passeggiata. Yingxi per il momento non ne sente il bisogno, e anche Alessio dice che è meglio aspettare di finire la prima portata. Così, aspettano il primo. All'angolo, tre musicisti scatenati di una band suonano e cantano canzoni pop italiane.

Alle tre e mezza passate, ecco arrivare il primo. Il menu del banchetto, poggiato sul tavolo, dice che i primi saranno tre. Aiuto!

Yingxi riflette: in Italia la prima portata può comprendere pasta, riso e zuppa: poiché si tratta di cibi che riempiono per bene lo stomaco, in genere basta mangiarne uno per saziarsi, ma qui ne serviranno addirittura tre! Il primo piatto ha un nome davvero bizzarro: “fusilli killer”. Dopo aver mangiato questa pasta deliziosa, Yingxi sente di essere ormai entrata a pieno in quella condizione e inizia a intuire il motivo per cui questi fusilli sono chiamati “killer”. Passata una mezz'oretta, arriva il secondo primo piatto: risotto con gamberi e carciofi. Che bontà! Dopo il risotto, si sente scoppiare. Ma c'è ancora un altro primo!

Yingxi piano piano inizia a capire come mai i matrimoni italiani possono durare da mezzogiorno fino alle nove o alle dieci di sera: il motivo è che tra una portata e l'altra di norma passano dai venti ai trenta minuti. Tutto questo tempo nel servire i piatti fa sì che si arrivi fino a sera. In ogni caso, vista l'abbondanza delle portate, se non si desse agli ospiti il tempo di riposarsi un po' tra l'una e l'altra, non sarebbe possibile riuscire a mangiare tutto. Nei ristoranti occidentali l'ordine delle portate è molto elaborato e segue regole rigide. Una portata segue l'altra e a ogni portata si cambiano piatti e stoviglie. Non è come in Cina, dove il centro rotante della tavola rotonda rende tutto più flessibile: ognuno sceglie ciò che vuole, senza tempi e quantità fissate. C'è più libertà. Le stoviglie? Un paio di bacchette dall'inizio alla fine. Comodo e agevole.

L'ultimo primo piatto sono le tagliatelle mare e monti, con sugo di funghi, carne e pesce. Mangiato anche questo, tutti si alzano in piedi e vanno a fare due passi fuori in giardino. Alcune persone al centro della sala iniziano

拖到晚上的。不过就菜量来说，中间如果不给人时间等候，这些是吃不下去的。西餐上菜程序繁琐刻板，吃完一道撤一道，每次都要更换盘子及餐具，不像中餐，圆桌的转板灵活，众人各取所需，不按时也不订量，颇为自由，餐具呢？一双筷子自始至终，方便省力。

最后一个头盘上了，是宽面条炖蘑菇，拌有肉末和海鲜。这道吃下去之后，众人纷纷站起来，去外面的花园散步，也有人在餐厅中央随着音乐翩翩起舞，总之，都在以各自的方式活动着，为了接下来的主菜而活动！

侍者们都很伶俐，并且有力气，左右臂一共能托五六个装满食物的大盘子，同时能够在各个餐桌间优雅而迅速地穿行。这下，他们托着主菜来了，第一道小牛肉炖西红柿和烤猪排，点缀着烤蘑菇和烤茄子。这道吃下去后，樱溪已经开始觉得受不了了，周围的人也纷纷感叹起食物美味可是能力有限，旁边桌的一位妇人还跟她们笑着说道：“今天我就不管什么卡路里了，放开了大吃吧，真没办法啊！”

正在众人纷纷面露难色的时候，传说中那个消食的柠檬沙冰来了，白白的看上去像冰激凌，塞在切开一半并挖空的柠檬里。这个柠檬沙冰经常在婚宴上出现，据说可以使胃里的食物收缩，腾出更多的地方。沙冰吃完，众人离席出去遛弯。按菜单所述，接下来还应该有两道主菜……

趁着天光尚好，摄影师给新婚夫妇在罗马式庭院的大花园里拍外景，樱溪他们几个朋友之间，也拍了不少。后来天色将晚，这个餐厅仿佛有着可怕的魔力，不断的把人们拉回去，继续那仿佛永远也吃不完的宴席。

侍者们如一群蝙蝠，又从后厨微笑着纷纷而至。樱溪看着他们，心情已经由开始的兴奋期盼转变为恐惧了。第二道主菜是杏仁烤鱼和剑鱼，配黄油土豆泥、小胡萝卜和一些炸蔬菜……吃不下也得吃，因为它样子赏心悦目，因为它口味鲜美嫩滑，因为这是难得一遇的婚宴……樱溪开始觉得头晕眼花了，好像缺氧似

a volteggiare sulle note della musica. Insomma, ognuno fa del movimento a modo suo per prepararsi alla portata principale!

I camerieri sono rapidi ed energici: si fanno spazio tra i tavoli con eleganza e rapidità con un vassoio carico di cinque o sei piatti su ciascun braccio. Adesso portano la pietanza; la prima portata è stufato di vitello con pomodori accompagnato da costolette di maiale arrosto con un contorno di funghi e melanzane grigliate. Terminato questo secondo, Yingxi inizia a non poterne più. Anche le persone accanto a lei, una dopo l'altra, iniziano a sospirare: il cibo è squisito, ma sono arrivate al limite. Nel tavolo accanto, una donna si rivolge a loro ed esclama ridendo: "Oggi non me ne importa niente delle calorie, mi rassego: strafoghiamoci!".

Ormai hanno tutti un'espressione sofferente, ma si sparge la voce che stia arrivando il sorbetto digestivo al limone. A vederlo sembra un semplice gelato servito all'interno di mezzo limone svuotato, ma questo sorbetto è quasi d'obbligo ai banchetti di nozze, perché sembra che abbia la virtù di restringere i cibi ingeriti, in modo da fare posto ad altro cibo. Dopo il sorbetto, tutti si alzano per fare quattro passi. Secondo quanto riportato nel menù, devono ancora arrivare altre due pietanze...

Approfittando della bella luce, il fotografo scatta delle foto agli sposini nel grande giardino in stile romano. Anche Yingxi e alcuni amici scattano delle foto. Il sole sta ormai per tramontare, ma uno spaventoso incantesimo sembra avvolgere la sala del banchetto, che attira a sé i commensali costringendoli a continuare quel pasto interminabile.

I camerieri, come uno stormo di pipistrelli, escono sorridendo dalla cucina. Nel vederli arrivare, il sentimento di trepidante aspettativa di Yingxi si trasforma subito in terrore per ciò che l'attende: la seconda pietanza. Pesce arrosto alle mandorle e pesce spada con contorno di purè di patate, carotine e verdure ripassate... anche se stai scoppiando devi mangiarlo, perché è una vera delizia per gli occhi, perché ha un sapore squisito ed è così tenero che si scioglie in bocca, perché questo banchetto nuziale è qualcosa di unico... A Yingxi inizia ad annebbiarsi la vista, come se le mancasse l'ossigeno. Anche il colorito dei vicini sta diventando olivastro e il loro sguardo sembra perdersi nel vuoto. E pensare che fino a poche ore prima ridevano e chiacchieravano vivacemente, mentre adesso sono taciturni, inebetiti. Yingxi e Dano si recano al bagno; quando escono si raccontano i pettegolezzi che hanno appena sentito.

Yingxi racconta: "Senti questa! In bagno c'era una donna che borbottava: 'Ohi ohi! La mia pancia! Non ne posso più!', e scoppia a ridere.

E Dano, anche lui ridendo: "Accanto a me c'era un signore anziano che mugugnava: 'Che esagerazione! Che esagerazione!', ed io: 'Davvero troppa roba! Troppa!'".

的。环顾邻人，他们也都开始变得脸色铁青，神情呆滞，几小时前还谈笑风生呢现在都迟钝寡言。樱溪和达诺一起去上厕所，出来时互相交换在厕所里听到的闲话，樱溪说：“嘿我听见一个女的，一边上厕所一边哼哼说‘哎哟我这肚子啊可受不了了’哈哈！”达诺说：“我旁边有一个老头在那里嘟囔‘太夸张了太夸张了，我说太多了，就是太多了’哈哈！”

回到大厅，乐队已经开始奏起了极为活跃的曲子，主唱试图调动纷纷吃得动弹不得的人们：“继续吃啊！怎么停下了！”三人组合敲打弹唱，亢奋异常。

大概为了助消化，大家开始跳一种很无聊的舞，一个搭一个的肩膀，排成大虫子一样的队伍绕着餐桌转啊转啊，一圈又一圈，最后真能使人气喘吁吁呢，大家仿佛又都激昂起来，樱溪忽然明白了，大家都看到希望了！还有最后一道主菜了！再努把力！坚持！

最后一道主菜是炸鱿鱼和炸虾，樱溪只吃了一点，就放弃了，她觉得自己都快吐了，仿佛刚刚参加完“大胃王比赛”似的。阿莱西奥做着鬼脸儿，估计吃得有些神经失常，还不停地左右扭动，说是要让食物往下走走；达诺在一旁信誓旦旦，说他要实现自己的诺言：每一道都要吃光，决不剩下！他已经胜利在望了，樱溪羡慕地瞧着他：“你还真行！有实力！”

“你不知道吧，我有个叔父才厉害呢，就这样的婚宴，他每道菜都让人家上两遍！他那才叫能吃呢！”

甜点上来的时候已经晚上九点了，主要是冰激凌和水果，吃完以后人们开始起哄玩那些老掉牙的游戏，比如新娘扔花束谁捡到谁就下一个结婚啦，不过这次新郎信也扔了，但扔的不是花束，而是新娘的吊袜带，克西莫恶作剧，酝酿了好一会儿，突然扔出一块餐布，害得一群傻小子蜂拥而上扑了个空。大家没有起劲折腾，主要原因大概是来宾们多为中老年人，年轻人并不算太多，其次，新娘有身孕，不能太劳累。

Nel salone, intanto, l'orchestra inizia a suonare delle canzoni movimentate. Il cantante sembra spronare la gente che non riesce più a muoversi per l'eccesso di cibo: "Continuate a mangiare! Non arrendetevi!". I tre musicisti cantano e suonano, infervorati.

Tutti adesso prendono parte a un ballo senza senso, ma forse è per favorire la digestione. In fila l'uno con le mani sulle spalle dell'altro, formano un lungo verme che ruota e ruota intorno ai tavoli, disegnando cerchi su cerchi, finché non sono stanchi morti col fiatone. Ma sembrano essersi rianimati. Tutto a un tratto Yingxi capisce: intravedono una speranza! L'ultima portata! Dai, forza! Resistere!

L'ultima portata è frittura di calamari e gamberi. Yingxi ne mangia solo qualche boccone. Ha abbandonato l'impresa, sta per vomitare: annuncia il suo ritiro dalla "Gara del re degli stomaci". Alessio fa una smorfia; si rende conto di aver mangiato fino a star male e si contorce a destra e a sinistra. Dichiara di voler fare due passi per fare scivolare giù tutto quel cibo. Dano, al suo fianco, fa un giuramento solenne: deve mantenere fino in fondo la sua promessa di non fare avanzare niente nel piatto, per nessuna portata! Assapora già la vittoria, sotto lo sguardo ammirato di Yingxi: "Che uomo! E che coraggio!".

Dano ribatte: "Pensa che ho uno zio che mi batte. In banchetti come questi, di ogni piatto prende doppia porzione! Questa sì che è arte!".

Al momento del dolce, gelato e frutta, sono già le nove di sera. Finito di mangiare, i presenti iniziano a schiamazzare perché vogliono che si facciano quei giochi vecchi bacucchi, come il lancio del bouquet: la sposa lo getta e chi riesce a prenderlo si sposerà entro l'anno. Questa volta anche lo sposo lancia qualcosa, ma non il bouquet, bensì il reggicalze della sposa. Cosimo organizza uno scherzo: traffica per un po' e poi, tutt'a un tratto, al posto del reggicalze, lancia un tovagliolo, ma la vittima della burla è solo uno sciame di ragazzetti che sono stati coinvolti per tappare i buchi. Nessuno ha infatti la forza di impegnarsi, probabilmente perché la maggior parte degli ospiti sono persone anziane o di mezza età e non ci sono molti giovani. Inoltre la sposa, essendo incinta, non può affaticarsi troppo.

Verso la fine, lentamente, fa il suo ingresso su un carrellino la torta nuziale. Tutti si avvicinano e si fanno una foto di gruppo con gli sposi e la torta. Yingxi assaggia la torta, poi scende al bar a bere un caffè, mentre nella sala della cerimonia molti dei presenti bevono un amaro per digerire.

Il sipario cala lentamente sull'interminabile banchetto e gli ospiti si alzano per salutare. All'uscita, gli sposi ringraziano uno a uno gli invitati, consegnando le bomboniere a ricordo del matrimonio. La bomboniera può essere qualsiasi cosa, da semplici confezioni di confetti a piccoli oggettini. Alcune famiglie che ci tengono a fare le cose in grande scelgono addirittura piccoli oggetti in argento o in cristallo. Questa volta i due sposi regalano a ciascun invitato

接近尾声，结婚蛋糕放在小推车上，缓缓登场，大家此时又纷纷上前，和新婚夫妇还有那个大蛋糕合影。樱溪吃了蛋糕，然后下楼去吧台要咖啡喝，婚宴大厅里也纷纷摆出餐后的助消化酒。漫长的婚宴终于缓缓拉下帷幕，众人起身纷纷告辞，在出口处，新婚夫妇向来客一一道谢，并送上婚礼纪念品，供大家收藏。这纪念品可以是任何东西，从糖豆到小装饰物，有些讲究的家庭估计会送银饰或水晶制品。克西莫夫妇送到每人手里的是一个绘着歌剧场景的漂亮盒子，打开后，里面有一袋杏仁糖豆和一个歌剧人物陶塑：弹着曼陀林的普切奈利，樱溪喜欢极了。

其实也还算幸运，听说有些婚宴要一直吃到第二天天亮呢。回家的路上，达诺一只手扶着方向盘，另一只手不停地揉肚子，樱溪还笑话他，可看看自己，早上去时还是苗条玲珑的小银鱼一条，现在肚子鼓鼓像胖鲤鱼。

罗马的中餐馆

中国过春节的那几天，罗马阳光明媚，碧蓝的天空总飘着稀疏的白云。年三十的晚上，樱溪和达诺去了中餐馆，要了春卷、三福饺子、素炒年糕、海鲜米线、麻婆豆腐和杏仁鸡。杏仁鸡是罗马中餐馆里一道流行的菜，樱溪作为一个中国人，却从没吃过，甚至好像都没有听说过。但她转念一想，国内颇为流行的比萨口味，其中有一种不就是鸡肉和菠萝嘛，可在比萨发源地的意大利，人人听着都觉得

这种搭配非常奇怪，很多人都说“比萨上放菠萝那是什么味儿啊？天哪！”看来饮食文化在传播的时候，有太多添加的元素。菠萝口味的比萨很清爽，吃着也新奇，可是杏仁鸡，味道实在是太一般了。

罗马的中餐馆很多，从前有四五百家。那年国内闹“非典”，据说意大利媒体大造负面宣传，趁机打击蒸蒸日上的中餐馆生意，很多在饮食上相对传统保

una graziosa scatola decorata con la scena di un'opera lirica. All'interno c'è una confezione di confetti alla mandorla e una statuina in ceramica di un personaggio della commedia dell'arte: Pulcinella che suona il mandolino. Yingxi la trova bellissima.

Bisogna dire che gli è andata bene. Si dice che, ai banchetti di nozze, spesso si continui a mangiare fino all'alba del giorno successivo. Tornando verso casa, Dano con una mano tiene il volante e con l'altra si massaggia la pancia. Yingxi ride di lui, ma in verità anche lei stamattina guizzava snella come una piccola aringa, mentre adesso guarda che pancia: è così gonfia che somiglia a una grossa carpa!

I ristoranti cinesi a Roma

Nei giorni intorno al Capodanno cinese, conosciuto come Festa della Primavera, il sole splende radioso e il cielo color turchese è solcato da sottili nuvole bianche. La sera della vigilia Yingxi e Dano si recano al ristorante cinese, dove ordinano involtini primavera, i "ravioli delle Tre felicità", gnocchi di riso di Capodanno con verdure saltate, vermicelli ai frutti di mare, *doufu* piccante e pollo alle mandorle⁸. Paradossalmente Yingxi, che è cinese, non ha mai assaggiato né tantomeno mai sentito parlare di pollo alle mandorle, uno dei piatti forti dei ristoranti cinesi a Roma. Ma basti pensare alla pizza: in Cina tra le pizze più note c'è quella con pollo e ananas, ma in Italia, la patria della pizza, nessuno la mangia, anzi la gente trova che questo condimento sia davvero strampalato ed esclama: "Che senso ha mettere l'ananas sulla pizza? Oddio!".

Quando una cultura gastronomica si diffonde, in genere si tende ad esagerare con gli ingredienti. Mentre la pizza all'ananas, però, ha un gusto fresco, anche se può sembrare strana, il pollo alle mandorle ha un sapore così insignificante!

Ci sono molti ristoranti cinesi a Roma. Prima ce n'erano addirittura quattro o cinquecento, ma alcuni anni fa, quando in Cina esplose la SARS, i mass media italiani fecero una feroce propaganda negativa, cogliendo quell'occasione unica per attaccare l'attività dei ristoratori cinesi in Italia, che era allora in piena espansione. Terrorizzati, molti italiani, che di per sé sono piuttosto conservatori in fatto di cibo, smisero di andarci: i ristoranti persero gran parte dei loro clienti abituali, più della metà chiusero i battenti e ora ne sono rimasti solo circa duecento.

⁸Le pietanze tradizionali per il Capodanno, molto diverse a seconda delle varie zone della Cina, hanno tutte un significato augurale. I "ravioli delle tre felicità" (lunga vita, ricchezza e salute) hanno ripieni misti; i vermicelli sono un piatto sempre presente per la vigilia, in quanto la loro lunghezza simboleggia anch'essa la longevità.

守的意大利人果然就吓得不敢再去光顾了。那阵子，中餐馆倒闭了一半多，现如今只有两百多家了。中餐馆老板大多是温州人。火车站附近有唐人街，那里遍布中餐馆，但在罗马市区内，中餐馆也是遍地开花的，樱溪和达诺住的附近就有四五家。

要说他们常去的这家中餐馆，环境很不错，味道也还好，不过还是不正宗！也难怪，他们每月都要去这里光顾两三次，没有一次见过中国食客，都是意大利人，所以一切都是为了行他们的方便。桌上摆着刀叉，这不用说，中国人用起刀叉来还不是手到擒来的事情，可外国人用起筷子可就不那么容易了。此外，桌上还摆着一小碟番茄酱，这也很匪夷所思，中国的餐馆里哪有这样的摆设，中餐馆又不是麦当劳肯德基，给番茄酱做什么。原因是由于外国人在吃春卷、煎饺及其他油炸物时不蘸醋，而喜欢蘸番茄酱，老板为了投其所好，干脆就放上了番茄酱，真是奇怪！

“我要是开中餐馆，一定力求原汁原味，桌上首先要摆告示一张‘此处不提供刀叉、番茄酱’，并赠送筷子使用说明图一张！”樱溪说。她见达诺埋头吃饭，不理睬她，就接着说：“中国人到了西餐馆从不要筷子，外国人到中餐馆凭什么要刀叉？”

“因为难嘛！你以为人人都能像我一样使筷子这么好？”达诺眨眨眼睛，拿筷子熟练地“啪啪”夹着炒年糕，“告诉你吧，对很多西方人来说，不是这么容易的！”他得意地说。

餐桌上还摆放两味调料，酱油和醋，可醋也不是米醋，而是葡萄酿的白醋，就着饺子吃的时候，味道差远了。放在面条汤里，也不是滋味。樱溪一边吃，一边煞有介事地摇头叹气，她就是觉得味道不正。比

La maggior parte dei ristoratori cinesi di Roma provengono dall'area di Wenzhou. La *Chinatown* romana si trova nelle vicinanze della stazione e la zona è disseminata di ristoranti cinesi, ma anche nel centro di Roma ce ne sono tantissimi, e vicino alla casa di Yingxi e Dano ce ne sono quattro o cinque. Per quanto riguarda il ristorante che loro frequentano di più, l'ambiente non è male, i piatti sono buoni, ma i sapori non sono quelli veri! Dopotutto è comprensibile: loro ci vanno regolarmente due, tre volte al mese e non hanno mai visto clienti cinesi, solo italiani, per cui il locale si adatta alle loro esigenze: sui tavoli, ovviamente, non possono mancare forchette e coltelli. Come tutti sanno, per i cinesi usare coltelli e forchette è un gioco da ragazzi, ma per gli stranieri le bacchette non sono facili da maneggiare. C'è anche una scodellina di ketchup su ogni tavolo, cosa davvero inimmaginabile in Cina, perché i ristoranti cinesi non sono dei McDonald's o KFC: cosa ci sta a fare il ketchup? Forse perché agli stranieri non piace intingere i ravioli o gli involtini primavera nell'aceto, ma solo nel ketchup; di conseguenza i proprietari si sono dovuti adattare e mettono il ketchup a tavola. Che stranezza!

“Se io fossi il padrone di un ristorante cinese, cercherei di essere il più tradizionale possibile. Su ciascun tavolo metterei un avviso: ‘Qui non forniamo né ketchup né forchette e coltelli’, e darei in regalo a ciascun cliente un disegno che spiega l'uso delle bacchette!”, dichiara Yingxi. Dano, intento a mangiare con la testa china, non le presta attenzione e così lei continua: “I cinesi quando vanno nei ristoranti italiani non chiedono mai le bacchette, allora perché mai, quando vanno nei ristoranti cinesi, gli stranieri chiedono forchette e coltelli?”.

Dano replica: “Ma perché è difficile usare le bacchette! Tu credi che tutti sappiano usarle come me?”. È molto orgoglioso di questa sua abilità: mi fa l'occhiolino ed esclama, muovendo con destrezza le sue bacchette per prendere uno gnocchetto di riso: “Te lo dico io, per molti occidentali non è affatto facile!”.

Sul tavolo ci sono anche la salsa di soia e l'aceto, che però non è di riso, ma aceto bianco d'uva, quindi non è adatto per intingervi i ravioli, non parliamo poi come condimento della zuppa di vermicelli in brodo! Mentre mangia, Yingxi scuote la testa e sospira con aria solenne: non ci siamo proprio, i sapori non sono autentici. Ad esempio, il *doufu* piccante non pizzica neanche un po', ma forse, riflette, se fosse come quello che si mangia in Cina, così piccante da intorpidirti la lingua, non lo mangerebbe nessuno. A molti stranieri il *doufu* non piace: non riescono proprio ad abituarsi a sentire in bocca quella sua particolare consistenza molle e viscida, quindi quando Yingxi ordina il *doufu* piccante, il padrone le chiede se lo vuole “cucinato alla maniera nostra”. Yingxi chiede: “In che senso?”, e il padrone risponde: “Dato che agli stranieri non piace il cibo troppo morbido, il cuoco lo frigge, così diventa croccante fuori

如，麻婆豆腐不够麻、不够辣，但是樱溪想，如果真够麻真够辣了，恐怕也卖不出去了。很多外国人都爱吃豆腐，据说是接受不了那种滑腻柔软的口感。这道麻婆豆腐，点菜的时候老板特意问樱溪是不是按“自己人的方式做”，樱溪问：“这是什么意思？”他说：“因为外国人不爱吃软的，所以厨子通常就把这道麻婆豆腐深度煎炸，变成了外焦里嫩的炸豆腐。”樱溪听明白了，说：“当然按咱们的做法做啦！这还用说。”然后她越想越觉得不公，很多外国人对中餐普遍的偏见就是，中餐好油的！中餐都是些油炸物！那么多的炒菜、煮物、蒸食，谁让他们自己偏点油炸的呢？罗马中餐馆里有一道普遍的开胃盘是油炸拼盘：饺子、云吞、虾仁芝麻三明治，都炸得黄灿灿油汪汪，摆了一碟子。这完全是中餐西做，因为意大利有一道普遍开胃盘就是油炸物，包括油炸海苔面球、油炸米团裹西红柿奶酪，以及油炸橄榄肉肠等等。樱溪总是想不明白，这样的东西能开胃？吃都吃饱了，还怎么享用后面的头盘和主菜呢？可中餐馆为了照顾当地人的饮食习惯，在开胃菜单里也加入类似于这些的油炸物。

樱溪达诺两人还要了青岛啤酒，有滋有味地喝着吃着。在罗马，在这样一个中餐馆里，要上几碟家常便饭，同时还能看到往常岁月里自己对其不屑一顾的春节晚会。周围的意大利食客，有谁知道今几个是年三十啊？谁又明白大屏幕电视上转播的是什么呢？樱溪觉得挺满足的，但不免还是感到些许思乡的愁绪。

“来，来，喝！”樱溪给达诺添酒。

“嗯，嗯，你那个吃不了了？我帮你吧？”达诺一手托着杯子喝酒，一手执箸向樱溪盘子里戳了过来。那架势，好像他隔不多时就要上山打虎一样。

e morbido dentro”. Yingxi ora ha capito: “Certo che ce lo deve preparare alla nostra maniera! Che domande!”.

Più ci pensa e più le sembra ingiusto: gli stranieri hanno un mucchio di pregiudizi sulla cucina cinese; quello più diffuso è che sia troppo grassa e che tutto sia strafritto! Ma se ci sono tanti di quei piatti saltati, bolliti, cotti al vapore: sono loro che non fanno altro che ordinare roba fritta! Un antipasto diffuso nei ristoranti cinesi a Roma è una frittura assortita: ravioli, *wonton* e panini con gamberi e sesamo, tutta roba fritta, gialla e bisunta, ammonticchiata su di un piattino. Tutto questo è fatto appositamente per gli occidentali, perché in Italia i fritti sono un antipasto molto diffuso, dalle polpettine di pesce ai supplì fino alle olive all’ascolana (ripiene di carne) e molto altro ancora. Yingxi non capisce come tutte queste cose possano essere intese come antipasto. Quando hai mangiato tutto questo cibo sei già sazio: come si fa a mangiare anche il primo e il secondo? Ma i ristoranti cinesi si sono adeguati alle abitudini alimentari degli italiani, per cui nel menù, tra gli antipasti, hanno aggiunto fritti simili a quelli in uso in Italia.

Yingxi e Dano ordinano la birra Qingdao e assaporano così cibo e bevande. A Roma, in un ristorante come questo, Yingxi può ordinare alcuni piatti che le ricordano la cucina di casa, mentre la televisione manda in onda il Gran galà di Capodanno, spettacolo che in passato, per anni, ha sempre assolutamente disdegnato. Sono attornati da clienti italiani: ma lo sanno loro che oggi è la vigilia? Si rendono conto di che cosa viene trasmesso sul maxi-schermo? Yingxi è tutta allegra, ma non riesce a non provare anche un po’ di nostalgia.

“Dai, su, brindiamo!”, esclama Yingxi, versando della birra nel bicchiere di Dano.

“Ehi! Non mangi più? Ti aiuto io!” esclama Dano con il bicchiere di birra in una mano, mentre nell’altra impugna le bacchette per intrufolarle nel piatto di Yingxi: in quella posa sembra pronto a scalare la montagna per affrontare una tigre o a compiere altre eroiche gesta.

Conversazione con Chen Xi¹

Valentina Pedone

VP: L'universo che costruisci con la tua arte è ricco di riferimenti culturali molto eterogenei. Puoi provare a definire cosa guida la tua espressione artistica? Quali sono le letture che più hanno lasciato un segno sul tuo lavoro?

CX: La mia produzione è influenzata principalmente dalla vita che ho fatto, dai posti dove sono stata, dalla gente che ho incontrato, dalle conversazioni che ho avuto, dai libri che ho letto, dalla musica che ho ascoltato. Naturalmente anche dall'educazione che ho ricevuto dalla mia famiglia. Scrivo i miei pensieri sotto forma di poesie e li disegno nel mio diario. Ho un diario illustrato.

Le fiabe mi hanno dato le ali per volare, mi hanno consolato quando ero piccola, una figlia unica con tanto tempo a disposizione da trascorrere in casa da sola. I miei genitori mi compravano molti libri di fiabe e mi registravano anche storie su cassetta. Quando non erano a casa, sentivo quelle cassette centinaia di volte, fino a quando, a volte, il nastro si incastrava e all'improvviso usciva fuori come una lunga alga marrone scuro. La mia immaginazione viaggiava verso terre lontane e non mi sentivo sola o imprigionata perché avevo una risorsa potentissima, l'immaginazione. I miei genitori mi compravano libri di fiabe e storie popolari appartenenti ad ogni cultura. Da piccola ho letto racconti per bambini dalla Russia, Jugoslavia, Scandinavia, Irlanda, America, Giappone. Hanno ingrandito immensamente il mio mondo.

¹ Il presente testo è il risultato di uno scambio avvenuto in lingua italiana via email durante luglio e agosto 2018, mentre l'autrice era in viaggio tra Manchester, Benevento e le spiagge del Galles. Il testo è stato revisionato dalla sottoscritta. Durante la revisione i miei interventi si sono limitati ad aspetti formali, senza intervenire sui contenuti. Il testo finale è stato sottoposto all'autrice con il fine di ottenere la sua piena approvazione prima della pubblicazione.

Altre letture per me importanti sono stati i classici del folklore cinese, lo *Shan hai jing* (*Shan hai jing*, V-IV secolo a.C.; Classico dei monti e dei mari) e il *Soushen ji* (*Soushen ji*, V secolo; Alla ricerca degli spiriti), così come le raccolte di miti e leggende di epoca Qing, il *Fu sheng liu ji* (*Fu sheng liu ji*, XVIII secolo; Sei racconti di vita irreali) di 沈复 (*Shen Fu*) e il *Liao zhai zhi yi* (*Liao zhai zhi yi*, XVIII secolo; Racconti straordinari dello studio Liao) di 蒲松龄 (*Pu Songling*). Il mito, la fiaba, la leggenda sono forme letterarie collettive. Gli avi sono importanti. Per questo i cinesi mettono il cognome prima del nome, proprio per mostrare rispetto a genitori e avi. È per lo stesso motivo che spesso gli italiani danno ai propri figli i nomi dei propri genitori. Ci sono molti rituali e feste per celebrare gli avi in Cina, anche quegli avi che sono scomparsi molto tempo fa. I loro spiriti permangono e proteggono i discendenti. Le storie scritte dagli avi sono grandi risorse e sono per me fonte di ispirazione. Per trasmettere le vecchie storie dobbiamo trovare una nuova voce, che sia comprensibile alle nuove generazioni. Ho visto artisti cinesi che lavorano con elementi culturali tradizionali, ma non vanno oltre i motivi tradizionali e la loro arte appare superata.

Leggo anche molta letteratura cinese di inizio Novecento, di epoca repubblicana; tra i miei autori di riferimento di questo periodo ci sono 老舍 (*Lao She*), 辜鸿铭 (*Gu Hongming*), 林语堂 (*Lin Yutang*), 丰子恺 (*Feng Zikai*), 胡兰成 (*Hu Lancheng*) e 张爱玲 (*Zhang Ailing*). Tra gli scrittori cinesi contemporanei, invece, hanno lasciato un segno 王小波 (*Wang Xiaobo*), 严歌苓 (*Yan Geling*), 王朔 (*Wang Shuo*), 龙应台 (*Long Yingtai*) e i poeti oscuri 北岛 (*Long Yingtai*) e 顾城 (*Gu Cheng*)².

Tra gli scrittori italiani, quello che amo di più è Italo Calvino, che è anche uno dei miei scrittori preferiti in assoluto. Di Calvino ho letto in cinese tutti i romanzi e i racconti³. Tanti anni fa ho anche disegnato una storia ispirata al racconto “Il giardino incantato”. È una sorta di tributo. Amo molto anche Umberto Eco, che ho letto in cinese, Dino Buzzati e Tiziano Terzani, che invece ho letto in italiano.

Naturalmente leggo anche tantissimi fumetti e *graphic novels*. Sul mio comodino ora ci sono *Kiki de Montparnasse* di José-Louis Bocquet, *The arrival* di Shaun Tan, *Coraline* di Neil Gaiman, alcuni volumi di Milo Manara e anche cose più commerciali.

² Con “poesia oscura” (朦胧诗, *menglongshi*) ci si riferisce a una corrente poetica che si afferma in Cina tra la fine degli Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. La definizione, coniata originariamente da critici cinesi con intento dispregiativo e successivamente abbracciata con entusiasmo dagli stessi protagonisti della corrente, allude al fatto che gli autori dei componimenti utilizzavano un linguaggio molto denso e simbolico, di difficile interpretazione.

³ Italo Calvino gode di grande popolarità in Cina e tutta la sua produzione, saggistica inclusa, è stata tradotta e pubblicata in cinese già a partire dai primi anni Ottanta. Le opere narrative più famose sono state tradotte anche più volte. Per un approfondimento si veda Brezzi 2013.

VP: Nei tuoi racconti ricorre il motivo della “trasformazione”. L’oggetto della tua creatività mi sembra che molto spesso sia costituito dal racconto di varie forme di trasformazione, fisiche, chimiche, psicologiche, morfologiche, zoologiche. Cosa trovi interessante nelle trasformazioni?

CX: La trasformazione è un concetto fondamentale nella filosofia cinese. Lo Yin si trasforma nello Yang e lo Yang si trasforma nello Yin. Il mio modo di vedere il mondo è molto influenzato dall’idea di alternanza di yin e yang. Il fatto che tutto cambi in eterno comporta che niente sia solido e stabile. La salute, la felicità, la gioventù, la vita sono preziose, ma non durano in eterno. Amo molto i miti e le leggende cinesi. Molti si incentrano proprio su trasformazioni: volpi che si trasformano in donne, donne che si trasformano in bachi da seta, meravigliosi palazzi e giardini che improvvisamente si trasformano in lapidi ed erbacce, pesci rossi dipinti nel fondo del catino dell’acqua che prendono vita. Sono storie affascinanti.

Il taoismo è in gran parte incentrato sulla trasformazione. La morte è una forma di trasformazione. Questa idea mi permette di immaginare un intero mondo di cose nuove e diverse che potrebbero succedere dopo la morte, nuove avventure. La morte è un enigma che non ha risposta né definizione. Della morte si sa solo che è la destinazione finale per tutti. Esploro la morte con la mia arte perché voglio saperne di più. Il nostro subconscio è acuto e può darci delle indicazioni in merito. Attraverso la mia arte voglio costruire nuove e diverse immagini della morte, così da fare riflettere sulle infinite possibilità che si aprono con la morte. Una volta ho organizzato un workshop intitolato “The portrait of death”, durante il quale ho chiesto ai partecipanti di disegnare la loro idea di morte. Alla fine del workshop ho riunito tutti i disegni in un libro pieghevole. Sono uscite fuori immagini molto differenti e interessanti: c’è un palloncino che è appena sfuggito da una mano, c’è una piccola capanna, c’è l’anima di un gatto che parla in sogno al proprio padrone, c’è una porta circondata da schermi, c’è un uomo in maschera. Tutte queste immagini fanno riflettere sui tanti significati della morte. È importante conoscere la morte e prepararsi ad essa. Se domani dovessi morire, saresti pronta? Hai rimpianti? C’è qualcosa che avresti voluto fare ma non hai fatto? C’è qualcosa che avresti voluto dire a qualcuno, ma non hai detto? Tieni così tanto a qualcuno da preoccuparti riguardo a cosa farà quando tu non ci sarai più?

La rimozione del pensiero della morte nella nostra società si riscontra nel fatto che, pur essendo un’esperienza a cui tutti devono essere esposti nella vita, c’è una completa mancanza strutturale di informazioni sul protocollo pratico che contorna la morte. Un mio amico ha perso la madre inaspettatamente, è morta un giorno di infarto, così, all’improvviso. Questo evento lo ha lasciato nel caos più totale. Oltre alla sofferenza emotiva, ha infatti dovuto gestire molti aspetti materiali che scaturivano dalla perdita improvvisa della madre e ai quali era altrettanto impreparato: problemi di eredità, di testamento, la

preparazione del funerale, come comunicarlo ai bambini senza traumatizzarli. Nessuno gli aveva insegnato come affrontare la morte di una persona cara, come gestire la sofferenza e il dolore, e quindi quando la morte è arrivata all'improvviso, lui si è sentito perso.

Ci vengono trasmesse così tante e diverse conoscenze, ma non si insegna nulla riguardo alla morte. Nessuno insegna come ci si possa preparare, come ci si possa tenere in piedi senza venire disintegrati da una grande perdita. Nessuno insegna le semplici azioni che si svolgono intorno alla morte: quando e come si scrive un testamento? Come si comunica la morte ai bambini? Come si consolano le persone che hanno subito una perdita? Si inviano fiori? O telegrammi? Cibo? Cosa si scrive nel telegramma? Cosa si dovrebbe dire a queste persone quando le si incontra per la prima volta dopo la loro perdita? Tutto ciò che pertiene la morte è tabù fino a quando non è troppo tardi.

VP: Una importante parte dei tuoi lavori è raccontata da donne o ha donne come protagoniste. La tua arte intende deliberatamente soffermarsi su questioni di genere?

CX: Sebbene non sia una mia precisa intenzione, tuttavia molti protagonisti delle mie storie sono donne, come ad esempio la bambina che gradualmente si trasforma in un uccello nero, oppure la sposa decapitata, la donna tradita che cerca vendetta, la casalinga che partorisce una tazza di tè. Mi viene spontaneo scrivere storie da una prospettiva femminile, perché essendo donna mi riconosco in molte emozioni femminili, le capisco profondamente.

Diventare madre mi ha fatto approfondire ancora di più sentimenti e sensazioni legati alla sfera femminile. Ad esempio l'esperienza della maternità mi ha portato a riflettere molto sulla mia infanzia. Ho cominciato a ricordare cosa mi piaceva quando ero piccola, cosa volevo ma non potevo avere, cosa mi faceva soffrire. Prendendomi cura di una nuova piccola creatura è stato come vivere di nuovo un periodo remoto della mia vita. Nessun genitore è perfetto, si possono fare tanti errori nel crescere un bambino. Ricordo che i miei genitori erano molto severi con me e molto opprimenti. Entrambi lavoravano sodo e dunque non trascorrevano molto tempo con me. Volevo che mi ascoltassero e che fossero miei amici, ma non lo erano. Si comportavano come se nella mia vita dovessero incarnare solo l'autorità. Non voglio che ciò si ripeta nell'infanzia di mia figlia. Voglio trascorrere più tempo con lei e voglio essere sua amica. Voglio proteggerla; deve godersi ciò che ho potuto godermi e risparmiarsi il dolore che ho sofferto.

L'infanzia è un periodo molto speciale. Nasciamo nell'innocenza, ma poi durante il corso della vita veniamo contaminati da tante cose. Come un bocciolo che gradualmente schiude i suoi petali, ma poi paura e dolore portano quegli stessi petali a richiudersi. Per essere fedeli a noi stessi, dobbiamo sforzarci

di ricordare la nostra innocenza di quando eravamo appena nati, cuori puri e luminosi, senza ombre, e tornare a quel nostro io primitivo, incontaminato e gioioso. Mantenersi in contatto con la propria anima innocente e coltivare un'anima infantile sono pratiche che danno vita ad una meravigliosa sorgente di creatività e felicità.

VP: Che ruolo gioca per te come artista che si esprime principalmente in Europa l'essere nata da una famiglia cinese ed aver vissuto infanzia e adolescenza in Cina?

CX: Sono molto cosciente di essere cinese, soprattutto dopo aver vissuto all'estero per così tanti anni. Ne sono fiera. Se avessi un'altra vita dopo questa, sceglierei di essere cinese un'altra volta. Sono tanti gli aspetti positivi, ma ce ne sono anche di negativi. Non è sempre facile essere cinesi all'estero. In questi anni ho dovuto affrontare diverse difficoltà in virtù del mio essere cinese, pregiudizi, stereotipi, incomprensioni e a volte persino discriminazioni. Tanto per fare qualche esempio, quando studiavo a Loughborough alcuni ragazzini fuori da un cinema una sera hanno tirato popcorn ad alcuni miei amici cinesi e in un'altra occasione altri ragazzini hanno dato fuoco ai capelli di un mio amico mongolo mentre passeggiava per strada con un suo amico giapponese. Per raccontare qualcosa di più recente, quando giorni fa mi trovavo alla stazione di Benevento, un uomo si è lamentato di me senza motivo, mormorando a voce sufficientemente alta perché lo sentissi "maledetti filippini". A Cambridge, i mendicanti per strada mi gridavano "maledetta straniera" e altre offese razziste. Oltre a questi casi così violenti, subisco regolarmente anche molte cosiddette microaggressioni, come quando mi viene chiesto da perfetti sconosciuti se è vero che i cinesi mangiano i cani o cuociono i bambini morti. Anche questo è un modo per insultarmi. Alcuni mi chiedono conto della questione taiwanese o tibetana, quando evidentemente non rappresento il governo del mio paese d'origine, né sono una portavoce del governo.

Trovo che ci sia un certo pregiudizio e una certa ostilità nei confronti della Cina in Europa. Penso che molto derivi dall'ignoranza. L'ignoranza crea paura e la paura crea odio. Sono lieta di lavorare attraverso l'arte per una migliore comunicazione tra Cina ed Europa.

Quando sono in Cina sento che la mia identità culturale è ben definita rispetto a quella dei coreani e giapponesi che incontro, ma quando sono in Europa mi sento di appartenere più genericamente ad una cultura dell'Asia orientale. Le nostre culture si influenzano l'un l'altra, soprattutto oggi che ci sono più scambi e la comunicazione è più facile di un tempo. Ad ogni modo, vivere all'estero mi ha reso molto più consapevole del mio background culturale. Per la prima volta ho cominciato a preoccuparmi di

perdere la mia identità culturale e le mie radici. Oggi sono più interessata alle mie radici culturali dei miei coetanei che hanno continuato a vivere in Cina. All'estero ho cominciato a imparare le arti marziali cinesi, il Taiji, il Bagua, lo Stile della mantide, la Spada dei tre saggi, l'arte del tiro con l'arco cinese. Ho anche cominciato a tenere workshop e dimostrazioni della cerimonia tradizionale del tè cinese. Attraverso le arti marziali cinesi non ho solo imparato un insieme di pratiche, ma mi sono anche avvicinata alla filosofia cinese classica. Attraverso lo studio della cerimonia del tè, invece, mi sono avventurata nel mondo della poesia, della pittura, della meditazione e dell'estetica cinesi classiche.

La cultura si rispecchia nel modo di vivere e pervade ogni minimo aspetto della vita. Ad esempio, in Cina si beve acqua calda, mentre italiani ed inglesi lo trovano molto strano. In Cina al ristorante i camerieri portano direttamente una teiera di sola acqua calda, soprattutto d'inverno. I cinesi ritengono che l'acqua calda mantenga il benessere (养生, *yangsheng*), che faccia bene alla digestione, alla pelle ed ai capelli, ai reni e allo stomaco. L'acqua fredda è considerata troppo yin, genera uno shock nel corpo e blocca la digestione. L'acqua calda serve a disintossicarsi e aiuta la circolazione e così mantiene le persone giovani e radiose. Ammetto di amare l'acqua calda, ma non sono così rigida. In Italia bevo l'acqua del rubinetto come tutti e in Inghilterra chiedo acqua liscia, ma senza ghiaccio. Eppure, anche se bevo acqua a temperatura ambiente, il mio dottore cinese mi dice sempre: "Eh, non va bene, è acqua fredda, ti fa male alla pancia". Gli italiani cenano molto tardi, persino alle dieci di sera, e inglesi e cinesi lo trovano incredibile. Generalmente gli inglesi mettono a dormire i propri figli alle sette, ma questo è per cinesi ed italiani molto inusuale.

C'è chi si proclama cittadino del mondo, senza sentire di appartenere a una specifica cultura. Penso che se non si apprezza la propria cultura difficilmente si accetteranno e apprezzeranno altre culture. Le radici culturali sono importanti.

Sono nata e cresciuta a Pechino. Ho lasciato il mio paese di origine quando avevo 22 anni, quindi a quel punto la mia visione del mondo e il mio sistema di valori erano già formati. La gente che ho incontrato dopo, la vita che ho vissuto, hanno però comunque avuto una forte influenza su di me, a volte mi hanno cambiata, mi hanno fatto pensare e agire diversamente, a volte mi hanno portato a mettere in discussione i miei valori e questo ha anche finito per generare in me conflitti. In fin dei conti, l'esperienza di vivere in Europa, prima in Italia e poi in Gran Bretagna, ha arricchito moltissimo la mia vita.

Credo che la civiltà cinese sia grandiosa; la sua storia, arte, letteratura sono meravigliose. È una antica civiltà che ancora oggi sopravvive. Voglio godere il più possibile di questa preziosa eredità culturale, anche se ora vivo all'estero. Voglio coltivare i fiori della mia anima in un nuovo campo, nutrendoli anche con la terra del mio paese di origine.

VP: *Cosa anima la tua produzione artistica? Perché e per chi scrivi e disegni?*

CX: Non scelgo mai ciò che faccio, ma allo stesso tempo faccio sempre ciò che mi piace fare, seguo il mio istinto. Scrivo e disegno perché sono modi a me naturali per esprimere i sentimenti e per registrare il viaggio della mia anima. Mi piace anche condividere. Non mi pongo deliberatamente fuori dal *mainstream*, non cerco una dimensione *underground*. Sono sempre felice quando la gente mi dice che ha letto e apprezzato il mio lavoro. Alle mie mostre o alle presentazioni dei libri o alle convention di editoria *underground* posso vedere direttamente chi è che si interessa alla mie storie e apprezza la mia arte, vedo chi è interessato e compra le mie cose. Sono persone di vari paesi. Sono felice di poter condividere un po' di me e del mio mondo con queste persone. Ricordo che una volta ho tenuto una mostra insieme ad un altro artista alla Babylon Gallery di Ely. Il primo giorno ho venduto solo un disegno. Lo ha comprato una madre per la sua figlia piccola, erano molto felici con il mio disegno in mano. In un istante ho sentito che tutta la fatica dell'allestimento aveva avuto un senso.

Non mi ero mai considerata un'artista prima di venire in Europa. In Cina la parola "artista" (艺术家, *yishujia*) ha molto peso ed è molto seria. Solo chi ha raggiunto grandi traguardi nel suo campo ed ha un'influenza riconoscibile sulla sua generazione può essere considerato un artista. Ho cominciato a fare mostre e ad essere chiamata artista solo quando sono arrivata a Cambridge. Nel periodo in cui abitavo a Cambridge ho cominciato a capire cosa volevo veramente fare nella vita e cosa mi rendeva veramente felice. Potrei dire che solo a Cambridge ho veramente iniziato il mio percorso di artista. Ciò che caratterizza la mia arte è il contatto tra immaginario europeo e immaginario "orientale". La mia estetica è costituita dalla mescolanza di elementi della tradizione cinese con elementi della "modernità globale" ed elementi della cultura europea. A volte scelgo di lasciare le antiche storie tradizionali cinesi così come sono, senza rielaborarle o modificarle; il semplice raccontarle in questo presente e in inglese le inquadra in nuovi significati. A volte credo di essere principalmente un'interprete, che usa l'arte come linguaggio per riportare le mie storie personali e le antiche storie orientali in un nuovo contesto.

Mi piace osservare le somiglianze tra la mia arte e la mia bambina. Quando gli europei vedono mia figlia appare loro avere tratti somatici asiatici, ma quando la vedono i miei amici cinesi, la trovano evidentemente europea. Gli stessi commenti vengono fatti alla mia arte.

Quando sono in Europa, le cose che faccio finiscono per rappresentare agli occhi del pubblico o dei lettori il mio paese e la mia cultura di origine, ma questo non è certo l'obiettivo che mi prefiggo. Sento infatti di rappresentare sostanzialmente me stessa, sia nei libri che nelle *artzines*, sia nei fumetti che

nelle *graphic stories*. Ognuno di questi lavori rappresenta una specifica fase della mia vita, un certo aspetto di me. Alcune persone rinnegano il proprio passato o non si riconoscono più in esso. Io invece mi sento molto attaccata a ogni mia esperienza passata; d'altra parte ciò che sono oggi è il risultato di ciò che ho vissuto in passato.

La gran parte del tempo scrivo per me stessa ed è pura liberazione della mia immaginazione. Quando scrivo non penso a chi mi leggerà o a quale potrebbe essere la scelta commercialmente più conveniente. Scrivo e disegno perché provo piacere facendolo ed è la mia passione. È il mio modo di lasciare un segno su questa terra. A volte mi capita anche di scrivere o disegnare avendo in mente le persone a cui tengo e che amo. In tal caso spero che leggeranno quello che ho scritto quando siamo separati e spero che capiscano quanto sono felice quando siamo insieme. Sono consapevole che molte mie storie possono apparire oscure e tristi. Questo è perché nella vita spesso le persone che si amano si devono separare e raramente si hanno unioni felici.

L'arte è un modo per liberarmi da ciò che mi addolora o mi appesantisce. È anche il mio modo di registrare la vita che scorre. Se voglio registrare un certo periodo della mia vita, solitamente scrivo o illustro una storia, oppure faccio semplicemente un disegno. Una volta che ho fissato le sensazioni di un determinato periodo sulla carta, poi non mi inseguono più, e allora mi sento come se fossi stata liberata e potessi finalmente andare avanti. Nella vita succedono cose brutte, perché ci allontaniamo dal nostro luogo di origine, perché l'animo umano può cambiare o distorcersi, perché cresciamo, perché non abbiamo ancora raggiunto la consapevolezza. Possono succedere brutte cose, anche disastri inaspettati. Ci terrorizzano. Separazione e perdita, pena e sofferenza, rabbia e dolore, tristezza, questi sentimenti possono distruggerci, invecchiarci, renderci brutti e infelici. Credo che l'arte sia un modo sano di incanalare i sentimenti negativi e allontanarli dal corpo, alimentando per contro il nostro potenziale creativo.

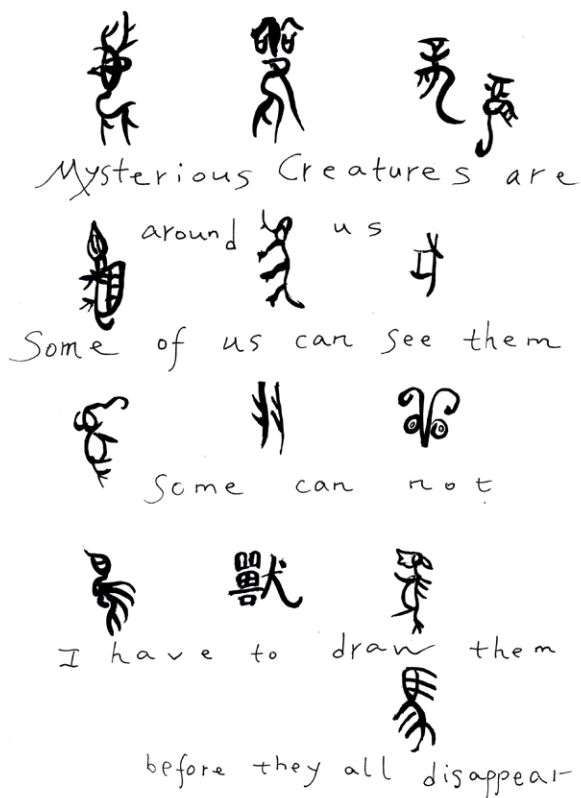
Riferimenti bibliografici

- Batey Jackie (2011), "Art-zines, the Self-Publishing Revolution. The Zineopolis Art-zine collection", *International Journal of the Book* IV, 9, 69-86.
- Brezzi Alessandra (2013), "La ricezione di Calvino in Cina", *Bollettino di italianistica* X, 1, 158-173, doi: 10.7367/174654.
- Buzzati Dino (1966), *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori.
- Calvino Italo (1956), *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi.
- Chen Xi (2015), *Dreams and Shadows. Tales from Planet Xi Teahouse*, Cambridge, Line of Intent Publishing.
- 春树, Chun Shu (2002), 北京娃娃, *Beijing wawa*, Beijing, Yuanfang chubanshe.
- Trad. it. di Mirella Fratamico (2003), *Ragazza di Pechino*, Parma, Guanda.

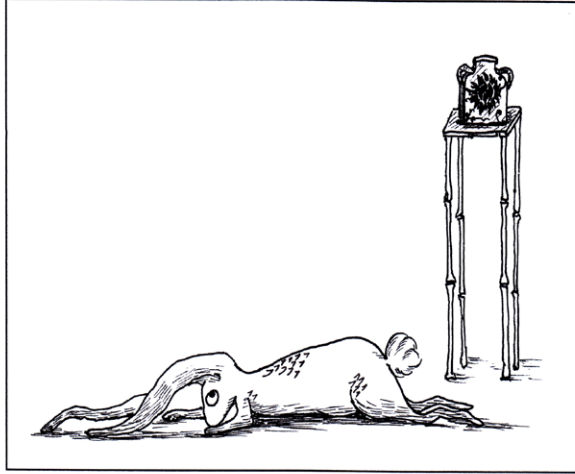
- Dagnino Arianna (2013), "Global Mobility, Transcultural Literature, and Multiple Modes of Modernity", *Transcultural Studies* 2, 130-160, doi: <http://dx.doi.org/10.11588/ts.2013.2.9940>.
- (2015), "Contemporary Transcultural Auto/biography and Creative Nonfiction Writing on the Neonomadic Frontier", *Transcultural Studies: A Series in Interdisciplinary Research* XI, 1, 93-107.
- Fumian Marco (2012), *Figli unici. Letteratura, società e ideologia nella Cina contemporanea*, Venezia, Cafoscarina.
- 盖博, Gai Bo (2006), 中国玄幻小说热潮现象的多元解析 (*Zhongguo xuanhuan xiaoshuo rechao xianxiang de duoyuan jixi*; Analisi del trionfo della narrativa fantasy in Cina), *Chuban kexue* XIII, 5, 34-37.
- 韩少功, Han Shaogong (1985), 韩少功, 文学的跟根 (*Wenxue de gen*; Le radici della letteratura), *Zuojia* 4, 2-5.
- Huang Xinkai (2011), "To Become Immortal: Chinese Fantasy Literature Online", *Intercultural Communication Studies* XX, 2, 119-130.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara (1999), "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium", *Performance Research* IV, 1, 1-30.
- 龙三条, Long Santiao (*alias* Chen Xi) (2009), 罗马天空下 (*Luo ma tian kong xia*; Sotto il cielo di Roma), Xi'An, Shanxi Shifan daxue chubanshe.
- Masi Edoarda (2000), "Dalla ricerca delle radici al realismo magico", in Associazione Italia-Cina (a cura di), *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura. Atti del Convegno 22-23 ottobre 1999*, Roma, Associazione Italia-Cina, 15-23.
- Ning Ke (2016), "Writing in the Age of the Ultra-Unreal", *New England Review* XXXVII, 2, 89-96.

Immagini da *Crooked zoo*¹

Chen Xi



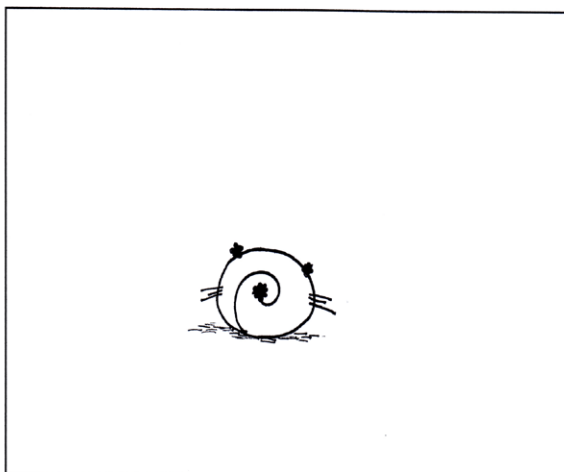
¹ Le immagini che seguono sono estratte dalla storia illustrata *Crooked zoo*. *Crooked zoo* è una galleria di dodici animali immaginari. È stata pubblicata la prima volta online sul blog cinese di Chen Xi (<<http://blog.sina.com.cn/longsantiao>>) e poi inclusa insieme ad altre storie illustrate nella *art-fanzine Seven years ago*, stampata in edizione limitata e venduta a eventi di settore e alle mostre dell'artista. Nel 2015, la storia è stata pubblicata ufficialmente nel graphic book *Dreams and Shadows-Tales from Planet Xi* Teahouse (Line of Intent, 2015).



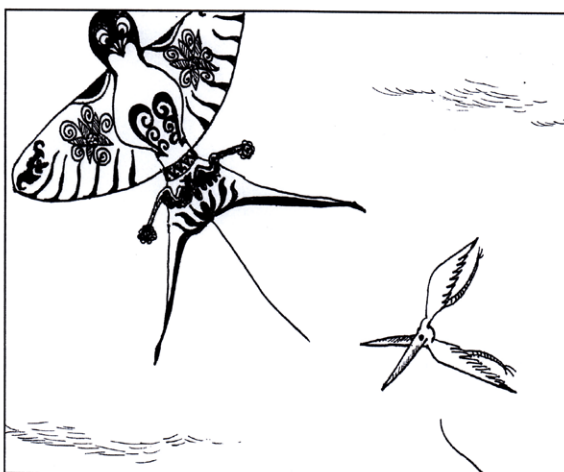
能預知地震的狡兔
Scaly Rabbit: They can forecast the earthquake.



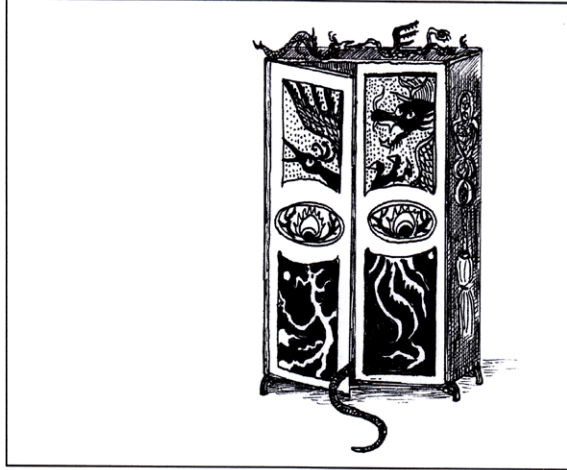
海盜熊貓
Pirate Panda.



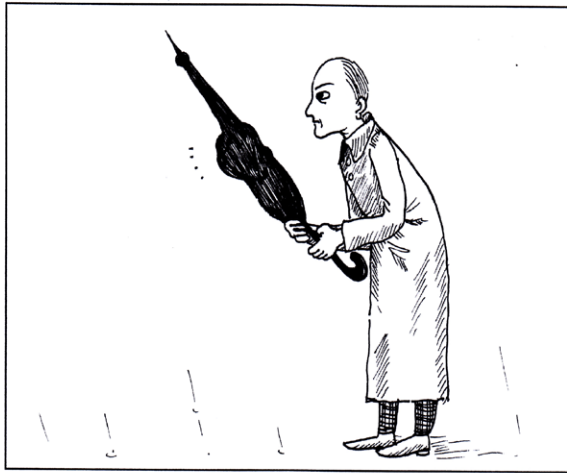
从某個角度看,干支豬就長這副模樣
From a certain Perspective, Gan Zhi Pig looks just
like this.



剪刀嘴鳥,它導致多少孩子失去他們的風箏!
Scissor Beak Bird: So many children lost their kites
because of them!



花狸蛇总躲在17世纪的老旧家具里
 Huali Snake like to hide themselves in 17th Century furniture.



伞怪：很淘气的动物，它让人们在雨天打不开伞
 Umbrella Monster: When they play tricks,
 people cannot open the umbrella.

SITUAZIONI

La poesia concreta tra Brasile e Italia
Prospettive sui paradigmi teorici

Antologia di poesie e testi teorici brasiliani

con scritti di

Augusto de Campos, Haroldo de Campos
e Décio Pignatari

a cura di
Sergio Romanelli

depoimento*

Décio Pignatari

Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planificada. Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor, no sentido do mito conhecido dos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados. Em cada poema ingressa-se e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil. Adão. Sísifo. Orfeu.

A que poetas, no mundo, foi concedido o espantoso privilégio de identificar o mito com a realidade – como está acontecendo agora com os poetas do Estado de Israel que, necessitado de uma língua secular e cotidiana para preservar do prosaísmo a velhíssima língua do Torá, incumbiu, ou melhor, acatou e organizou verdadeiros dicionários de neologismos criados pelos seus poetas – agora transformados (em mito e realidade) em adamitas-menestréis?

.....

A contenção de Eliot, o aparente desbordamento de Pound nos *Cantos*, as aventuras silábicas de Marianne Moore, o suave labirinto linguístico de Fernando Pessoa (etc.), mais a música, a pintura, o cinema, põem em xeque a forma mais ou menos aceita.

Agora, o poeta é um turista exilado, que atirou ao mar o seu Baedeker. Algo assim como “Salve-se Quem Puder”.

Como sempre foi.

* Trecho do depoimento prestado por Décio Pignatari na seção “Autores e Livros” dirigida por José Tavares de Miranda, dentro da série de entrevistas “Tendências da Nova Poesia Brasileira” (Suplemento do *Jornal de São Paulo*, 2.4.1950).

testimonianza*

Décio Pignatari

Traduzione Silvana de Gaspari

Universidade Federal de Santa Catarina (<gaspari@cce.ufsc.br>)

Ogni autentica poesia è un'avventura – un'avventura pianificata. Una poesia non vuol dire né questo né quello, ma dice se stessa, è identica a se stessa e alla dissimiglianza dell'autore, nel senso del mito conosciuto dei mortali che furono amati dalle dee immortali e proprio per questo sacrificati. In ogni poesia si entra e si viene espulsi dal paradiso. Una poesia è fatta di parole e silenzi. Una poesia è difficile. Adamo. Sisifo. Orfeo.

A quali poeti, nel mondo, è stato concesso lo spaventoso privilegio di identificare il mito con la realtà – come adesso sta succedendo ai poeti dello Stato di Israele che, avendo bisogno di una lingua secolare e quotidiana che possa preservare dal prosaico la vecchissima lingua della Torah, ha istruito, o meglio, ha considerato e organizzato veri vocabolari di neologismi creati dai suoi poeti – adesso trasformati (in mito e realtà) in adamisti-menestrelli?

.....

La resistenza di Eliot, l'apparente traboccare di Pound nei *Canti Pisani*, le avventure sillabiche di Marianne Moore, il soave labirinto linguistico di Fernando Pessoa (ecc.) e ancora la musica, la pittura, il cinema, mettono in scacco le forme più o meno accette.

Adesso, il poeta è un turista esiliato, che ha buttato in mare il suo Baedeker.

Qualcosa come “Si Salvi Chi Può”.

Come è sempre stato.

* Ringraziamo l'editore Ateliê Editorial, Augusto de Campos, Carmen P. de Arruda Campos, Ivan P. de Arruda Campos e Dante Pignatari, per la gentile concessione alla riproduzione delle opere di Augusto e Haroldo de Campos e di Décio Pignatari, presenti in questa sezione, in lingua originale (apparso in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, 2014 [1965], rispettivamente alle pp. 55-59, 73-76, 19-20 e 63-65) e in traduzione italiana. Per “depoimento” di Pignatari, ivi, 19-20. .

poesia concreta*

Augusto de Campos

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são *coisas*, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que *os poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbi-voco-visual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Idéia”, e a especialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e onde o poeta trabalha há quarenta anos, empregando o seu método ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidade díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema.

* Publicado originalmente em *Forum*, órgão oficial do Centro Acadêmico “22 de Agosto”, da Faculdade Paulista de Direito, ano I, n. III, outubro de 1955. Na publicação, ao lado dos poemas citados, o autor acrescentou (diante da impossibilidade de incluir uma das composições da série “poetamenos”, devido ao alto custo da impressão em cores) a seção x (final) do seu poema “Ad Augustum per Angusta”, preferindo não comentar o seu próprio trabalho. Não muito depois, três poemas daquela série foram apresentados no espetáculo organizado pelo grupo musical Ars Nova, a quatro vozes e com projeção simultânea dos respectivos *slides*, no Teatro de Arena, de São Paulo, em 21 de novembro e 5 dezembro de 1955. Na ocasião, e sob o mesmo título, *Poesia Concreta*, o poeta leu um texto sobre suas criações (cf. revista *Código*, n. 11, Salvador, Bahia, 1986, onde foi divulgado).

poesia concreta*

Augusto de Campos

Traduzione di Sergio Romanelli

Universidade Federal de Santa Catarina-Conselho Nacional de Pesquisa

(<sergio.romanelli@cnpq.br>)

In sincronia con la terminologia adottata dalle arti visive e, per certi aspetti, anche dalla musica di avanguardia (concretismo, musica concreta), direi che esiste anche una poesia *concreta*. Concreta nel senso che, messe da parte le pretese figurative dell'espressione (il che non significa: messo da parte il significato), le parole in questa poesia agiscono come oggetti autonomi. Se, secondo Sartre, la poesia si distingue dalla prosa per il fatto che per quest'ultima le parole sono segni mentre per la prima sono cose, qui tale distinzione di ordine generale si trasferisce a uno stadio più acuto e letterale, ecco quindi che le poesie concrete si caratterizzerebbero per una struttura ottico-sonora irreversibile e funzionale e, per così dire, generatrice di idee, creando una entità tutto-dinamica, "verbo-voco-visuale" – è il temine di Joyce – di parole duttili, plasmabili, amalgamabili, a disposizione della poesia.

In quanto processo cosciente si può dire che tutto è iniziato con la pubblicazione di *Un Coup de Dés* (1897), il "poema-pianta" di Mallarmé, l'organizzazione del pensiero in "suddivisioni prismatiche dell'Idea", e la spazializzazione visiva della poesia sulla pagina. Con James Joyce, l'autore del romanzo *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939) e la sua "tecnica di palinsesto", di narrazioni simultanee mediante associazioni sonore. Con Ezra Pound e *The Cantos*, poema epico iniziato verso il 1917 e su cui il poeta lavora per circa 40 anni, utilizzando il suo metodo basato sugli ideogrammi che permette di raggruppare coerentemente, come in un mosaico, frammenti di realtà opposte. Con E. E. Cummings che disintegra le parole per creare con le sue articolazioni una dialettica di occhio e fiato in contatto diretto con l'esperienza che ha ispirato la poesia.

* Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (2014 [1965]), 55-57. Nella prima edizione (*Forum*, organo ufficiale del Centro Accademico "22 de Agosto" della Facoltà Paulista di Diritto, I, 3, ottobre 1955), a lato delle poesie citate, de Campos – vista l'impossibilità di includere una delle composizioni della serie "poetamenos", a causa dell'alto costo della stampa a colori – ha aggiunto la sezione x (finale) della sua poesia "Ad Augustum per Augusta" preferendo non commentare il suo stesso lavoro. Non molto tempo dopo, il 21 novembre e il 5 dicembre del 1955, tre poesie di quella serie furono presentate nello spettacolo organizzato dal gruppo musicale Ars Nova a quattro voci e con proiezione simultanea dei rispettivi slides al Teatro de Arena di San Paolo. In quell'occasione e con lo stesso titolo, "Poesia concreta", il poeta lesse un testo sulle sue opere (cfr. *Rivista Código*, 1986, 2, Salvador, Bahia, nella quale venne divulgato).

No Brasil, o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos, é João Cabral de Melo Neto. Um arquiteto do verso, Cabral constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento. Em *Psicologia da Composição*, com a “Fábula de Anfion” e “Antiode” (1946-1947), atinge a maturidade expressiva, já prenunciada em *O Engenheiro*.

Flor é a palavra
 flor, verso inscrito
 no verso, como
 manhãs no tempo

diz ele em “Antiode”, e nada mais faz do que teoria da poesia concreta.

“O Jogral e a Prostituta Negra” (1949) é outro salto construtivo de vanguarda, desta vez logrado por um novíssimo, Décio Pignatari. Neste poema, Pignatari lança mão de uma série de recursos “concretos” de composição: cortes, tmeses, “palavras-cabide” [isto é, montagens de palavras, possibilitando a simultaneidade de sentidos: al(gema negra)cova = alcova, algema, gema negra, negra cova], todos eles convergindo para a temática que é a do poeta torturado pela angústia da expressão. É a dúvida hamletiana aplicada ao poeta e à palavra poética: até que ponto ela exprime ou deixa de exprimir, “vela ou revela”? E eis o poeta, *clown*-sacerdote a compor de cartilagens e moluscos a poesia-prostituta negra-*hasard* que aqui – como o “mudaria o Natal ou mudei eu?” do soneto de Machado de Assis – explode em um único verso: “cansada cornucópia entre festões de rosas murchas”.

Haroldo de Campos é, por assim dizer, um “concreto” barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros. Nos fragmentos de “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952), aqui apresentados, merece menção o especial uso das palavras-compostas, buscando converter a ideia em ideogramas verbais de som.

In Brasile il primo a sentire questi nuovi problemi, almeno per determinati aspetti, è João Cabral de Melo Neto. Un architetto del verso, Cabral costruisce le sue poesie quasi a getti di cemento e vetro. In “Psicologia da Composição” [Psicologia della Composizione] con la “Fabula de Anfion” [Favola di Anfione] e “Antiode” [1946-1947; Anti-ode] raggiunge la maturità espressiva già preannunciata in *O Engenheiro*.

Fiore è la parola
fiore, verso iscritto
nel verso, come
mattine nel tempo

dice in “Antiode” e non fa altro che teoria della poesia concreta.

“O Jogral e a Prostituta negra” (1949; Il giullare e la prostituta negra) è un altro salto costruttivo di avanguardia, questa volta raggiunto da un giovanissimo Décio Pignatari. In questa poesia, Pignatari rinuncia a una serie di risorse “concrete” di composizione: tagli, tmesi, “parole-grucce” [ovvero combinazioni di parole rendendo possibile la simultaneità dei sensi: *al(gema negra)cova = alcova, algema, gema negra, negra cova* [al(legato stretto)cova = alcova, allegato, legato stretto, stretto cova], tutti i termini convergono verso il tema del poeta torturato dall’angoscia dell’espressione. “È il dubbio amletico applicato al poeta e alla parola poetica: fino a che punto essa esprime o smette di esprimere, “*vela ou revela*” [nasconde o rivela]? Ed ecco il poeta, clown-sacerdote a comporre di cartilagini e molluschi la poesia-prostituta negra-*hasard* che qui – come il “è cambiato il Natale o sono cambiato io?” del sonetto di Machado de Assis – esplose in un unico verso: “stanca cornucopia fra festoni di rose appassite”.

Haroldo de Campos è per così dire un “concreto” barocco, il che lo fa lavorare di preferenza con immagini e metafore che dispone in veri e propri blocchi sonori. Nei frammenti di “*Ciropédia ou a Educação do Príncipe*” (1952) qui presentati, merita una menzione particolare l’uso speciale delle parole composte cercando di convertire l’idea in ideogrammi verbali di suono.

arte concreta: objeto e objetivo*

Décio Pignatari

Pela primeira vez, os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir como presença imediata de realizações e como postulação de princípios.

O concretismo visual já fez suas primeiras provas, circula, se apura no debate saneador, leva avante o qualitativo rigoroso baseado na informação e na consciência crítica.

A poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisas – para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna (Mallarmé, *Un Coup de Dés* – Pound – Joyce – Cummings – algumas experiências dadaístas e futuristas – algumas postulações de Apollinaire) –, entra na sua fase polêmica. A mostra de poesia concreta tem um caráter quase didático: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaçotemporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais – como diria Joyce.

Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, maecânica qualitativa. E não se estranhe falar aqui em “mecânica”: já Norbert Wiener (*Cybernetics: The Human Use of Human Beings*) nos adverte do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânico. Isto nos leva às relações entre geometria e pintura geométrica: a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica enfim. Nem foi por outro motivo que, em número anterior desta publicação e neste mesmo lugar, o arquiteto Eduardo Corona lembrava a necessidade de um contato mais estreito dos arquitetos com as artes visuais, como a pintura e o desenho: “O aprendizado dessas artes deveria ser levado muitíssimo a sério em nossas Faculdades, para formar arquitetos mais completos, mais conhecedores da Arte, enfim”.

* Publicado originalmente na revista *ad* – arquitetura e decoração, n. 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956; republicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6.2.1957, e no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21.4.1957.

arte concreta: oggetto e obiettivo¹

Décio Pignatari

Traduzione di Patricia Peterle

Universidade Federal de Santa Catarina-Conselho Nacional de Pesquisa (<patriciapeterle@gmail.com>)

e Andrea Santurbano

Universidade Federal de Santa Catarina (<andreasanturbano@gmail.com>)

Per la prima volta i concretisti brasiliani hanno l'opportunità di riunirsi in quanto presenza immediata di realizzazioni e in quanto postulazione di principi.

Il concretismo visivo ha già fatto le sue prime sperimentazioni, circola, si raffina nel dibattito sanificante, porta avanti il qualitativo rigoroso basato sull'informazione e sulla coscienza critica.

La poesia concreta, dopo un periodo più o meno lungo di ricerche – per determinare i piani di sfaldatura della sua meccanica interna (Mallarmé, *Un coup de Dés* – Pound – Joyce – Cummings – alcune esperienze dadaiste e futuriste – alcune postulazioni di Apollinaire) –, entra nella sua fase polemica. La mostra di poesia concreta ha un carattere quasi didattico: fasi dell'evoluzione formale, passaggio dal verso all'ideogramma, dal ritmo lineare al ritmo spazio-temporale: nuove condizioni per nuove strutturazioni del linguaggio, questa relazione di elementi verbo-voco-visuali – come direbbe Joyce.

Una delle principali caratteristiche del concretismo è il problema del movimento, struttura dinamica, meccanica qualitativa. E non sorprenda se qui si parla di "meccanica": già Norbert Wiener (*Cybernetics: The Human Use of Human Beings*) ci avverte dell'equivoco e dell'inutile *saudosismo* individualista di trattare peggiorativamente tutto ciò che è meccanico. Questo ci conduce ai rapporti fra geometria e pittura geometrica: la pittura geometrica sta alla geometria come l'architettura sta all'ingegneria. La logica dell'occhio è sensibile e sensoriale, artistica; quella della geometria, concettuale, discorsiva, scientifica insomma. Non per altro, in un precedente numero di questa pubblicazione e in questo stesso luogo, l'architetto Eduardo Corona ricordava la necessità di un contatto più stretto degli architetti con le arti visive, come la pittura e il disegno: «L'insegnamento di queste arti dovrebbe essere tenuto in serissima considerazione nelle nostre Facoltà, al fine di formare architetti più completi, più conoscitori dell'arte, insomma».

¹ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (2014 [1965]), 63-65.

Por outro lado, os concretistas também sentem a urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura: o fato de vários deles serem – quando não arquitetos ou estudantes de arquitetura – decoradores, paisagistas ou desenhistas de esquadrias – atividades ligadas à arte arquitetônica – atesta essa necessidade e essa urgência, se já não bastasse, por si mesma, a sua presença numa revista de arquitetura e decoração. Quanto à poesia, ela não está alheada da questão, como pode parecer à primeira vista: os aparentamentos isomórficos das diversas manifestações artísticas nunca serão um tema de somenos. Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso, por exemplo, o ideograma, monocromo ou em cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.

Finalmente, cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até à extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gestaltung, em Ulm.

D'altro canto, anche i concretisti avvertono l'urgenza di un contatto più intimo con l'architettura: il fatto che molti di loro siano – se non architetti o studenti di architettura – decoratori, paesaggisti o disegnatori di infissi – attività legate all'arte architettonica – attesta questa necessità e quest'urgenza, come se già non bastasse di per sé la loro presenza su una rivista di architettura e decorazione. Quanto alla poesia, essa non è estranea alla questione, come può sembrare a prima vista: gli apparentamenti isomorfici delle diverse manifestazioni artistiche non saranno mai un tema di minor importanza. Abolito il verso, la poesia concreta affronta molti problemi di spazio e di tempo (movimento) che sono comuni tanto alle arti visive quanto all'architettura, senza dimenticare la musica più avanzata, elettronica. Oltre a questo, per esempio, l'ideogramma, monocromatico o a colori, può funzionare perfettamente in una parete, interna o esterna.

Infine, occorre segnalare che il concretismo non vuole togliere dalla circolazione quelle tendenze che per il semplice fatto di esistere provano la loro necessità nella formazione dialettica della cultura. Al contrario, l'atteggiamento critico del concretismo lo porta ad assorbire le preoccupazioni di tutte le altre correnti artistiche, cercando di superarle con una impostazione coerente, obiettiva, dei problemi. Tutte le manifestazioni visive suscitano il suo interesse: dalle scoperte inconsapevoli sulla facciata di una tintoria popolare, o da un annuncio luminoso, fino alla straordinaria sapienza pittorica di un Volpi, alla poesia massima di Mallarmé o alle maniglie disegnati da Max Bill alla Hochschule für Gestaltung di Ulm.

olho por olho a olho nu (manifesto)*

Haroldo de Campos

uma arte – não q presente – mas q presentifique
o OBJETO

uma arte inobjetiva? não
: OBJETAL

qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem
uma cárie

LOGO:

falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO
(língua de uso cotidiano ou de convenção literária)

um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à

medula desse

OBJETO

POESIA CONCRETA: atualização “verbivocovisual”
do
OBJETO virtual

DADOS:

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL

uma dimensão ACÚSTICO-ORAL

uma dimensão CONTEUDÍSTICA

agindo sobre os comandos da palavra nessas

3 dimensões 3

a

POESIA CONCRETA assedia

o OBJETO mentado em suas plu-
rifacetadas: previstas ou imprevistas:

* Publicado originalmente na revista *ad – arquitetura e deconação*, n. 20, São Paulo, novembro/dezembro de 1956; republicado no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28.4.1957.

occhio per occhio a occhio nudo (manifesto)*

Haroldo de Campos

Traduzione di Patricia Peterle

Universidade Federal de Santa Catarina-Conselho Nacional de Pesquisa (<patriciapeterle@gmail.com>)

e Andrea Santurbano

Universidade Federal de Santa Catarina (<andreasanturbano@gmail.com>)

un'arte – non k presenti – m k presentifichi

l'OGGETTO

un'arte inoggettiva?

no

: OGGETTUALE

qnd l'OGGETTO mentovato non è l'OGGETTO espresso, l'espressione ha una carie

QUINDI:

falliti i mezzi tradizionali di attacco all'OGGETTO

(lingua d'uso quotidiano o di convenzione letteraria)

un(a) nuovo(a) mezzo(lingua)

di attacco diretto

al midollo di questo

OGGETTO

POESIA CONCRETA:

aggiornamento "verbo-voco-visuale"

dell'

OGGETTO virtuale

DATI:

la parola ha una dimensione GRAFICO-SPAZIALE

una dimensione ACUSTICO-ORALE

una dimensione CONTENUTISTICA

agendo sui comandi della parola in queste

3

dimensioni

3

la

POESIA CONCRETA assedia

l'OGGETTO mentovato nelle sue multi-
sfaccettature: previste o impreviste:

* Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (2014 [1965]), 73-76.

veladas ou reveladas: num jogo de espelhos *ad infinitum* em q essas 3 dimensões 3 se mútuo-estimulam num circuito reversível liberto dos amortecedores do idioma de comunicação habitual ou de convênio livresco

uma
NOVA ARTE de expressão

exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico (revisados a partir do próprio fonema)
NOVOS

PAIDEUMA

elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas:

POUND – método ideogrâmico
léxico de essências e medulas (definição precisa)

JOYCE – método de palimpsesto
atomização da linguagem (palavra-metáfora)

CUMMINGS – método de pulverização fonética
(sintaxe espacial axiada no fonema)

MALLARME – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas “subdivisões prismáticas da ideia”)

e pq NÃO os FUTURISTAS? – “processo de luz total” contra
os DADAÍSTAS? – o *black-out* da história: –
validação

do contingente positivo desses “ismos” em função da expressão poética OBJETAL ou CONCRETA
neotipografia, “paroliberismo”, imaginação sem fio, simultaneísmo, sonorismo etc. etc.

etc. etc.

e

m

FUNÇÃO de uma
apenas psicologia
fenomenologia
da

NÃO
MAS

composição

POESIA CONCRETA =

poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da

PINTURA CONCRETA

MÚSICA CONCRETA

velate o rivelate: in un gioco di specchi *ad infinitum* in cui queste 3 dimensioni 3 si mutuo-stimolano in un circuito reversibile libere dagli ammortizzatori dell'idioma di comunicazione abituale o da convenzione libresca

una
NUOVA ARTE di espressione

esige un'ottica, un'acustica, una sintassi, morfologia e lessico (rivisti a partire dallo stesso fonema)
NUOVI

PAIDEUMA

elenco di autori cultural-morfologicamente operanti nel momento storico = evoluzione qualitativa dell'espressione poetica e delle sue tattiche:

POUND – metodo ideogrammatico
lessico di essenze e midolli (definizione precisa)

JOYCE – metodo di palinsesto
atomizzazione del linguaggio (parola-metafora)

CUMMINGS – metodo di polverizzazione fonetica
(sintassi spaziale assializzata nel fonema)

MALLARMÉ – metodo prismografico (sintassi spaziale assializzata nelle “suddivisioni prismatiche dell'idea”)

e XKÉ NO i FUTURISTI? – “processo di luce totale” contro
i DADAISTI? – il *black-out* della storia: –
convalida

del contingente positivo di questi «ismi» in funzione della espressione poetica OGGETTUALE o CONCRETA neo-tipografica, “paroliberismo”, immaginazione senza fili, simultaneismo, sonorismo ecc. ecc.

ecc. ecc.

i

n

FUNZIONE di una
solo psicologia
fenomenologia
della

composizione

NON
MA

POESIA CONCRETA =

poesia collocata sul versante cultural-morfologico insieme alla

PITTURA CONCRETA

MUSICA CONCRETA

guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística

CONTEMPORÂNEA

PROGRAMA:

o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea

permite a comunicação em seu grau + rápido

prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico

substitui o mágico, o místico e o *maudit* pelo ÚTIL

TENSÃO para um novo mundo de formas

VETOR

para

o

FUTURO

rispettando le differenze relative ma – non si tratta del miraggio dell'opera d'arte totale – comprendendo le necessità comuni all'espressione artistica

CONTEMPORANEA

PROGRAMMA:

il VERSO CONCRETO aspira ad essere: composizione di elementi basilari del linguaggio, organizzati ottico-acusticamente nello spazio grafico secondo fattori di prossimità e somiglianza, come una specie di ideogramma per una data emozione, puntando alla presentazione diretta – presentificazione – dell'oggetto.

la POESIA CONCRETA è il linguaggio adeguato alla mente creativa contemporanea

permette la comunicazione al suo livello + veloce

prefigura per il verso una reintegrazione alla vita quotidiana simile a quella k il BAUHAUS propiziò alle arti visive: sia come veicolo di propaganda commerciale (giornali, cartellonistica, TV, cinema, ecc.) sia come oggetto di pura fruizione (funzionante nell'architettura, per es.), con un campo di possibilità analogo a quello dell'oggetto plastico

sostituisce il magico, il mistico e il *maudit* con l'UTILE

TENSIONE per un nuovo mondo di forme

VETTORE

per

il

FUTURO

Riferimenti bibliografici

- de Campos Augusto, Pignatari Décio, de Campos Haroldo (2014 [1965]), *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*, Cotia, SP, Ateliê Editorial.
- de Campos Augusto (2014 [1965]), “Poesia concreta”, in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos (2014 [1965]), 55-59 (ed. orig. *Forum* I, 3, ottobre 1955).
- de Campos Haroldo (2014 [1965]), “olho por olho a olho nu (manifesto)”, in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, 73-76 (ed. orig. ad – arquitetura e decoração, 20, novembre-dicembre 1956; ripubblicato in *Jornal do Brasil*, “Suplemento Dominical”, 28 aprile 1957).
- Pignatari Décio (2014 [1965]), “depoimento”, in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, 19-20 (ed. orig., come frammento di testimonianza, nella sezione “Autores e Livros”, diretta da José Tavares de Miranda, inclusa nella serie di interviste “Tendências da Nova Poesia Brasileira” del Supplemento del *Jornal de São Paulo*, 2 aprile 1950).
- (2014 [1965]), “Arte concreta: objeto e objetivo”, in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, 63-65 (ed. orig. ad – arquitetura e decoração, 20, novembre-dicembre 1956; ripubblicato in *Correio da Manhã*, 6 febbraio 1957 e “Suplemento Dominical” del *Jornal do Brasil*, 21 aprile 1957).

Arrigo Lora Totino, “architetto di parole”: dalle verbotetture ai cromofonemi

Teresa Spignoli

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

Abstract

The paper proposes an analysis of the first phase of the artistic-literary activity of Arrigo Lora Totino, from the review *Antipiugniù* to the “concrete turn” of the 1960s, in relation to the diffusion of concrete experimentation in Germany and Brasil, and in relation to the development of kinetic and programmed art in Italy. In particular, the characters of programmed art, described by Umberto Eco in two important contributions of the early Sixties, show a connection with the theoretical reflection of Totino and the composition of the first “verbotectures”, in relation to the concepts of seriality and variation. This is evident in works like *Space and Time* and in the “chromophoneme” *In sleep*, the dream, of which a textual analysis is carried out.

Keywords: *Concrete Poetry, open artwork, programmed art, seriality, variation*

La figura di Arrigo Lora Totino è da alcuni anni al centro di un rinnovato interesse critico, culminato nel recente catalogo a cura di Giovanni Fontana, *Arrigo Lora Totino. In fluenti traslati*, pubblicato dalla Fondazione Berardelli (Lora Totino 2018). Il catalogo presenta al lettore in modo organico e quanto mai completo le principali tappe della sua opera, dalle prime prove pittoriche di area espressionista-informale sino agli ultimi lavori degli anni Duemila. Recuperando l'impostazione di altre due importanti pubblicazioni – ovvero lo storico catalogo curato da Mirella Bandini (1996) e la recente monografica di Renato Barilli e Pasquale Fameli (2014) – Giovanni Fontana articola la trattazione secondo un ordine cronologico e tematico: dalla fondamentale esperienza “lineare” di *Antipiugniù*, alla successiva attività nell'ambito della poesia concreta (con le verbotetture, le optofonie e i cromofonemi) e della poesia sonora, con l'esecuzione di performance che mettono in gioco anche il corpo (mimodeclamazioni e poesia ginnica). Il breve elenco è già di per sé indicativo della ricca e proteiforme attività di Totino, che sviluppa in maniera conseguente tutte le possibilità insite nella parola, passando dal piano

grafico-visuale a quello sonoro e performativo, all'interno di ciò che è stato felicemente definito da Mirella Bandini come *Il teatro della parola* (Bandini 1996). Appare dunque arbitrario procedere per compartimenti stagni, isolando i differenti aspetti della sua produzione in base al mezzo di volta in volta impiegato, dal momento che – per usare una felice espressione di Dick Higgins – tale produzione è basata interamente sul concetto di *intermedia* (Higgins 1966). Eppure, al netto degli studi meritori e meritevoli sinora menzionati, rimane forse ancora da condurre un esame più ravvicinato delle singole opere e del contesto in cui si inquadrano. Oggetto del presente studio sarà dunque un'analisi di alcuni esempi di verbotecture e cromofonemi, che costituiscono ad oggi il più compiuto e interessante esperimento di poesia concreta di ambito italiano. Occorrerà in primo luogo riflettere sull'aggettivo "concreta" utilizzato sin dagli anni Sessanta per designare un particolare tipo di composizioni testuali elaborate in ambito germanofono (con Max Bill, Max Bense ed Eugene Gomringer) e brasiliano (con il Gruppo di Nigandres), ma che scarsa fortuna ha avuto in territorio italico, a partire dall'indiscusso padre, Carlo Belloli, più incline ad utilizzare il termine "visuale" (cfr. Belloli 1969). Totino, in questo senso, si mostra sicuramente più disponibile a riconoscere l'importanza del "genere" che in un breve lasso di anni si afferma sulla scena internazionale con l'etichetta di "poesia concreta". E difatti sarà tra i primi a tentarne un bilancio, con la fondamentale antologia pubblicata sul primo e unico numero della rivista *Modulo* da lui fondata e diretta. A quest'altezza cronologica datano anche i suoi più significativi esperimenti visuali di matrice concreta, di cui egli offre una variante particolare, definita con il termine "verbotettura". Per comprenderne le peculiarità, occorre fare un passo indietro e tornare sia alle pagine della rivista *Antipiùgiù* che alla scena artistica italiana, in cui l'opzione concreta si somma alle prime emergenze dell'arte programmatica e cinetica.

La rivista inizia le sue pubblicazioni nel vivace clima della Torino dei primi anni Sessanta, e nasce dall'incontro tra Aldo Passoni, Arrigo Lora Totino e un gruppo di giovani letterati torinesi e genovesi: Sergio Acutis, Paolo Carra, Celeste Micheletta, Armando Novero, Giuseppe Davide Polleri. Tra il 1961 e il 1966 escono in totale quattro numeri, che vedono un progressivo ampliamento delle collaborazioni: tramite Polleri, che vive a Genova, Totino entra in contatto con la rivista *Ana Etcetera* (di Martino e Anna Oberto) e con La Carabaga Art Club; contestualmente, avvia contatti con il gruppo napoletano "Continuum" capeggiato da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, poi allarga la collaborazione con la Germania (Franz Mon), Svizzera (Eugene Gomringer) e con il Brasile (gruppo di Noigandres, Bandini 1966, 12). Ciò riflette anche un ampliamento dei temi proposti dalla rivista, inizialmente legata all'ambito letterario, ma poi – dal terzo (1964) e quarto numero (1966) – aperta alle sollecitazioni della sperimentazione verbovisiva internazionale e, segnatamente, concreta. Il primo (1961) e il

secondo numero (1962) sono infatti dedicati, rispettivamente, alla poesia e alla prosa, con due ampie introduzioni di Novero che inquadrano la linea che la rivista intende perseguire, volta al superamento della tradizione e delle poetiche post-belliche (con riferimento all'ermetismo e al neorealismo), verso l'elaborazione di un linguaggio in grado di "fotografare" in modo oggettivo la nuova realtà urbana. Mirella Bandini, a questo proposito, ha parlato di una sorta di "nuova oggettività" (Bandini 1996, 13), mutuando il termine dalle coeve ricerche di ambito francese, come il *Nouveau Realisme* promosso da Pierre Restany. La critica ha inoltre sottolineato la tangenza tra *Antipiugù* e le riviste letterarie di "avanguardia" del periodo, come *il verri* (ivi, 12-13), rilevando, inoltre, una affinità d'intenti con la poesia dei Novissimi e in particolare di Balestrini, nel prelievo di frasi anonime, nel montaggio "collagistico" di brani di discorso, nel procedimento di riduzione dell'io (Barilli, Fameli 2014, 14). Ciò è evidente soprattutto negli esperimenti di *Poesia collettiva*, nei quali alla dismissione della nozione autoriale, a favore di una scrittura anonima e collettiva, si somma l'idea della progettualità collegata al "concetto di gruppo e di etica collettiva [...] in un inedito rapporto arte-società" (Bandini 1996, 13). Questi due concetti – ovvero la progettualità e il lavoro di gruppo – sono fondamentali per comprendere la svolta "concreta" della rivista, poiché si collocano al crocevia tra le coeve ricerche di ambito artistico (come l'arte programmata e cinetica), la *pop-poetry* proposta da *Antipiugù* (cfr. ivi, 14) e l'affermazione della poesia concreta su scala internazionale.

Il quarto e ultimo numero del giugno 1966, che esce a ben due anni di distanza dal precedente, segna infatti, contemporaneamente, sia la definitiva acquisizione della sperimentazione verbovisiva, che la cessazione della rivista medesima. Ciò coincide con l'avvio della produzione concreta da parte di Arrigo Lora Totino, e, nel medesimo anno, con l'edizione del numero della rivista *Modulo*, interamente dedicato alla presentazione in Italia della prima antologia di poesia concreta, con ampia selezione di opere e di testi critici, tra i quali spiccano "Dal verso alla costellazione" di Gomringer, "Stili sperimentali" di Max Bense e il "Piano pilota" del gruppo di Noigandres. Se appare indubbia – come è già stato rilevato ampiamente dalla critica – l'importanza dell'opera di Gomringer e Bense nell'elaborazione della poetica totiniana, varrà forse la pena indagare un altro versante di sperimentazione che si stava affermando in quel periodo sulla scena artistica internazionale, ovvero l'arte programmata, che risulta di primaria importanza per la definizione dei concetti di serialità, progettualità e visualità percettiva, propri anche delle "verbotecture". L'operazione riprende in certa misura l'eredità dell'arte concreta, e in particolare l'idea dell'autosufficienza plastica degli elementi pittorici, postulata nel manifesto programmatico "Base de la peinture concrète": "Un élément pictorial n'a pas d'autre signification que 'lui-même' en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que

‘lui-même’” (Carlsund, Doesbourg, Hélion 1930, 1; trad. propria: Un elemento pittorico non ha altro significato che se stesso di conseguenza il quadro non ha altro significato che se stesso). Parallelamente alla ripresa di spunti razionalistici e costruttivisti (tipici appunto dell’arte concreta), si assiste alla nascita di una riflessione sulla programmazione dei processi artistici in relazione ai nuovi *media* – tra cui il computer – che si stavano allora diffondendo in Europa: dal Gruppo Zero in Germania sino al Gav in Francia, al Gruppo T e al Gruppo N in Italia. Nel nostro paese la definizione di “arte programmata” compare per la prima volta in una mostra organizzata presso il Negozio Olivetti nel maggio 1962, con introduzione di Umberto Eco. L’esposizione è collegata alla pubblicazione nel dicembre 1961 del numero dell’*Almanacco Letterario Bompiani 1962* dedicato a “Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura”, in collaborazione con la società Olivetti. Nella rivista è già presente un saggio di Umberto Eco – “La forma del disordine” – che si interroga sulla direzione intrapresa dalle allora più recenti ricerche artistiche, riguardo ai nuovi sviluppi in campo scientifico e tecnologico: “La scienza scopre il Caso? L’arte si butta a corpo morto sul Caso e lo fa suo” (Eco 1961, 175). Al meccanismo di matrice romantica, ravvisabile nell’*action painting* americana (per esempio in Pollock), Eco contrappone una soluzione contraria, che “afferra” “il Caso [...] dal lato opposto”, tentando cioè di “prevederlo, programmarlo, non sceglierlo una volta accaduto, ma farlo accadere secondo le regole imprescindibili della probabilità statistica, in cui il massimo della casualità coincide col massimo di prevedibilità” (*ibidem*).

Il critico si riferisce in particolare ai giovani artisti del Gruppo T, “un gruppo di pittori” – “pittori? O programmatori? Pianificatori di forme?” (*ibidem*) – la cui opera si sviluppa da una “conformazione geometrica di base” sottoposta “a rotazioni e permutazioni (così come avviene per certe serie musicali) programmandone tutte le variazioni necessarie e allineandole tutte senza discriminazione” (*ibidem*). In una operazione di tal fatta, il punto di partenza è costituito dall’ “ordine”, mentre il punto d’arrivo “non dipende più dal programmatore, ma appartiene a quella zona di libertà in cui si muove il mondo subatomico, quello della equiprobabilità statica” (*ibidem*). Qui Eco ravvisa la “contraddizione vitale” che sottende a questo tipo di arte, laddove la programmazione “sospende nell’indeterminato la scelta dei possibili”, valorizzando la “compresenza di tutti gli elementi pensabili” (ivi, 176). Cita a riprova della sua tesi *Tape Mark I*, l’esperimento di “poesia al calcolatore” compiuto da Nanni Balestrini e pubblicato sul medesimo numero della rivista (Balestrini 1961), evidenziando come il valore dell’opera non risieda tanto nella qualità delle singole combinazioni elaborate dalla logica binaria del computer, quanto nel principio di variazione che origina possibilità multiple: “L’opera intera sta nelle sue variazioni, anzi

nella sua variabilità. Il cervello elettronico ha fatto un tentativo di ‘opera aperta’” (Eco 1961, 176). In poche parole, secondo Eco, questo nuovo tipo di elaborazione letteraria e artistica, basato sulla serialità e sulla variazione programmata, costituisce la “traduzione immaginativa della realtà naturale che la scienza [...] definisce” (*ibidem*), scalzando le categorie aristoteliche consuete, in favore della rappresentazione di un universo in continua e indefinita espansione. Tra gli esempi grafici proposti dalla rivista – oltre alle opere di Munari, citate da Eco¹ – è presente anche una composizione di Diter Rot², artista svizzero fondatore, assieme a Gomringer della rivista *Spirale* (1953). L’opera, come recita il titolo “Alcune possibili combinazioni tra le lettere b p d q” (Rot 1961), è basata sulle variazioni grafiche originate dalla combinazione di quattro lettere tra loro visivamente simili, e il suo valore estetico non risiede nella qualità delle singole figure così realizzate, bensì nelle molteplici possibilità originate dalla variazione seriale, laddove l’“informazione non si identifica con un solo significato ma con la totalità dei significati possibili” e il messaggio non è univoco ma risiede nella “possibilità di tanti messaggi compresenti” (Eco 1961, 186). Nella pagina successiva, si trova un’opera del grafico svizzero Karl Gerstner, che reca nel titolo (“Eccentrico tangenziale: schemi della posizione base e di costellazioni regolari”) il termine “costellazione”, già impiegato da Gomringer per descrivere il nuovo schema spaziale di disposizione visiva delle parole all’interno delle sue composizioni³. È interessante notare come le locuzioni “opera aperta” e “costellazione” siano unite nella stringata definizione pubblicata nel catalogo della mostra *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, organizzata pochi mesi dopo l’uscita della rivista nel Negozio Olivetti, a cura di Bruno Munari e Giorgio Soavi, con testo in catalogo di Umberto Eco⁴. Il sintagma “opera aperta” viene difatti definito nel seguente modo: “Forma costituita da una ‘costellazione’ di elementi in modo che l’osservatore possa individuarvi, con una ‘scelta’ interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di

¹ In particolare Eco si sofferma su *Perturbazione cibernetica* (Munari 1961, 185), ma si ricorda che Munari è il curatore del progetto grafico dell’*Almanacco Letterario Bompiani 1962*. Si nota, per inciso, come le opere di Munari siano citate dal critico per il fondamentale saggio *Opera aperta* (Eco 1962b), la cui pubblicazione è pressoché contemporanea ai testi qui presi in considerazione, di cui riprende e approfondisce numerosi spunti, con riferimento soprattutto al concetto di “opera aperta”.

² All’anagrafe Dieter Roth, nome poi mutato nel 1958 in Diter Rot.

³ Si ricorda a questo proposito il testo teorico Gomringer 1966, nonché l’edizione in volume della prima raccolta di “costellazioni” (Gomringer 1953).

⁴ Per maggiori informazioni sull’argomento si rimanda a Meneguzzo, Morteo, Saibene 2012 (in cui è riprodotto in facsimile anche il catalogo del 1962, *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*), a Meneguzzo 2012 e a Granzotto, Margozzi 2012.

fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi” (Eco 1962a, s.p.)⁵; mentre alla locuzione “Arte programmata” corrisponde la seguente spiegazione: “L’arte può essere programmata. Da una programmazione esatta nasce una moltitudine di forme simili” (*ibidem*). Queste definizioni si applicano alle opere di Munari, del Gruppo T e del Gruppo N presentate in mostra. In particolare, la ricerca del Gruppo T – composto da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi (a cui si aggiunse subito dopo Grazia Varisco) – è illustrata nel manifesto programmatico pubblicato in occasione della prima manifestazione del gruppo *Mirrorama I*⁶, che si tenne nel gennaio 1960 alla galleria Pater di Milano. Il manifesto è centrato sul concetto di variazione, che costituisce il cardine della relazione tra Spazio e Tempo, nonché principio della stessa realtà:

Ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l’aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi tra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. (Aneschi, Boriani, Colombo, De Vecchi 1960, s.p.)

Occorre evidenziare come i fenomeni sinora analizzati si pongano, cronologicamente, tra la sperimentazione “lineare” dei primi numeri di *Antipiù* e la svolta concreta che avviene nel numero del 1964 e si realizza pienamente nel 1966, mostrando non pochi punti di contatto con le “verbotecture” elaborate da Totino proprio nello stesso anno. Mi riferisco ad opere come *Spazio*, *Spazio del tempo*, *Entro lo spazio*, *Tempo* che, oltre ad essere basate sui concetti di Spazio e Tempo, sono interamente costruite sulla variazione e la serialità, o meglio, su una programmatica variazione seriale di elementi base, costituiti da parole o unità lessicali, talvolta con effetti ottici di movimento. È questo, ad esempio, il caso di *Spazio* dove “la parola ‘spazio’ tessuta in cornici concentriche, con progressiva riduzione del corpo tipografico, determina una profonda prospettiva centrale” (Fontana 2018, 34), suggerendo l’idea di una terza dimensione che si apre nella superficie piana della pagina.

⁵ Si ricorda nuovamente la tangenza con l’elaborazione del concetto di “opera aperta” sviluppata nel volume omonimo (Eco 1962b).

⁶ *Mirrorama* è il titolo scelto dal Gruppo T per tutte le manifestazioni collettive, a significare la condivisione di un programma coerente, nonché la distanza dalle consuetudini del sistema dell’arte. L’ultima – *Mirrorama 14* – si tenne nel 1964, presso lo Studio F di Ulm.

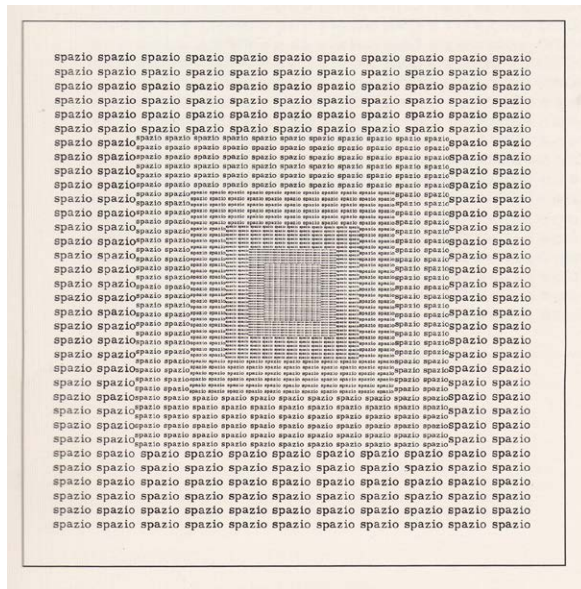


Figura 1 – Arrigo Lora Totino, *Spazio, verbotettura*, 1966⁷

Come si può notare ad un primo sguardo, diversamente dall'arte programmata, la composizione non è costituita da punti, linee e colori, ma da parole che, sebbene valorizzate nella loro componente visiva, mantengono il proprio contenuto semantico, che di fatto viene a "reagire" – in questo caso coincidendo tautologicamente – con la figura realizzata. La parola "spazio" è infatti utilizzata come "materiale" per definire il concetto di Spazio, suggerendo un'immagine tridimensionale, digradante in una profondità indefinita ottenuta mediante la progressiva sovrapposizione tipografica delle parole, rese così illeggibili. Si ha dunque l'effetto di una voragine abissale⁸ che occupa la parte centrale della composizione e che trasforma lo spazio nel suo contrario, ovvero nella indistinzione originaria del caos. Ma si tratta di un caos, come sosteneva Eco, programmato, e che per l'appunto conduce alla moltiplicazione indefinita delle possibilità. Sempre nel 1966, Totino pubblica un testo teorico di vitale importanza per comprendere il complesso intreccio tra arte concreta, arte programmata e cinetica, poesia concreta:

⁷ L'autorizzazione alla riproduzione delle immagini è stata concessa da Lou Lora Totino (Luciana Braghin), cui rivolgo un sentito ringraziamento per la disponibilità.

⁸ Cfr. Barilli, Fameli 2014, 16: "Subito in apertura di questa raccolta troviamo preso di mira 'spazio', e subito moltiplicato fino a fare quadrato di sé, con l'aggiunta di un'acuta variazione, ovvero le file interne in cui la parola viene reiterata sprofondano come in una voragine, simulano il fenomeno della *mise en abîme*, dando addirittura un senso di squilibrante vertigine".

[...] una parola, per essere compresa in modo concreto, deve essere accolta letteralmente, vale a dire nei limiti del solo materiale verbale. [...] Opera concretamente ogni arte il materiale della quale viene utilizzato in consonanza con la materialità delle sue funzioni. L'arte concreta va intesa come arte materiale. La stessa poesia concreta è un ideogramma ovvero un campo strutturale di funzioni che si relazionano in ogni sua parte: funzioni grafico-spaziali, acustico-oralì, contenutistiche. Essa coincide con la tensione di parole-cose nello spazio-tempo, tensione che agisce ed è determinata dalle proprietà psico-fisiche che fanno della parola – elemento dell'idioma storico accettato come nucleo espressivo – un reale organismo dinamico. La poesia concreta propone una poetica che esige un'ottica, una acustica, una sintassi, una morfologia adeguate alla struttura della percezione, la quale non è un sistema lineare di trasmissione successive come, ad esempio, il verso tradizionale. È indubbio che gli schemi di comunicazione estetica basati sulla percettività del materiale, hanno in comune un atteggiamento concreto, sia che si tratti di poesia concreta o di arte programmata o di musica elettronica. (Lora Totino 1966, 293 e 295)

Nelle composizioni citate e nell'opera analizzata, la parola è infatti usata come un vero e proprio materiale da costruzione, che si dispone sul foglio a formare ciò che Totino definisce come “verbotecture”, ovvero “architetture di parole sulla superficie della pagina o nello spazio tridimensionale” basate sulla “correlazione” e “integrazione” di “valori semeiotici tipo visuali (il segno tipografico nelle sue svariate dichiarazioni di corpo, carattere, intensità) con i valori verbofonici propri della parola” (Lora Totino 1996, 39).

La disposizione delle parole e la loro variazione è determinata mediante un “metodo operativo” di tipo “sperimentale”, che “quindi non si pone come risultato immutabile e definitivo, ma come una serie di soluzioni provvisorie” (ivi, 295). Ne risulta, per l'appunto, un' “opera aperta”, nella quale l'osservatore può individuare i vari collegamenti possibili, grazie ad una percezione simultanea e, contemporaneamente, diacronica degli elementi della composizione. Il fattore temporale non è eliminato a favore della sincronia, ma è strettamente correlato alla dimensione spaziale, poiché – osserva ancora Totino – il rapporto tra segno e spazio è “polivalente” essendo il risultato di un intreccio tra componenti “semantico-verbali, semiotiche, plastiche e fonetiche”, che dunque “può essere percepito simultaneamente, ma può essere analizzato in successioni temporali” (*ibidem*):

la quarta dimensione nasce da un approfondimento dell'analisi spaziale, inoltre dalla percezione alla apercezione dell'evento si sviluppa un percorso che si dilata nella memoria, anche se ci limitiamo alla materialità del lessico, dei segni, dei fonemi, senza interferenze extratestuali. (*Ibidem*)

Il tempo è difatti protagonista di molte composizioni, sia in connessione con lo spazio (*Spazio del tempo*⁹ e *Spazio tempo*¹⁰) che come elemento singolo. Si veda l'opera intitolata *Tempo*, sempre del 1966, costruita sulla ripetizione seriale della parola "tempo", sottoposta ad un rigido schema di variazione basato su sette gruppi di tre linee, ciascuna composta da cinque unità lessicali:

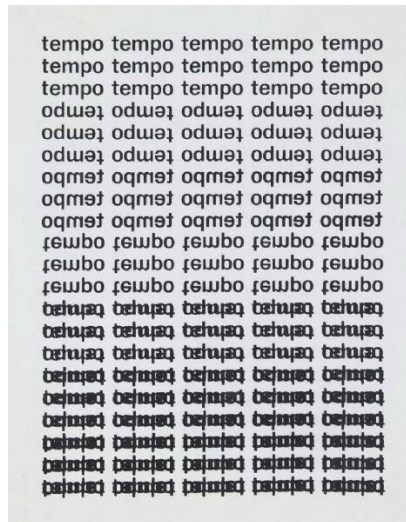


Figura 2 – Arrigo Lora Totino, *Tempo*, verbotettura, 1966

Per comodità indicherò le sette unità di tre linee con il termine di "terzine", secondo il significato matematico di gruppo di tre elementi. Le sette terzine sono suddivise in due blocchi, il primo composto da quattro terzine, il secondo da tre. Le prime quattro terzine sono disposte secondo una complessa struttura "ritmico-visuale", che collega con ribaltamenti e inversioni i gruppi di linee. Nella prima terzina, la parola "tempo" è ripetuta in successione lineare con ordine di lettura classico da sinistra verso destra; nella seconda essa è rovesciata cosicché, per una lettura tradizionale, occorre girare il foglio. Ciò provoca un effetto di ribaltamento cartesiano a

⁹ Nella composizione il trascorrere del tempo è suggerito dalla scansione delle parole «prima, ora, dopo», evidenziate con font tipografici diversi a seconda della loro posizione nel flusso continuo della ripetizione seriale.

¹⁰ L'opera è composta da una cornice delimitata dalla ripetizione della parola "Tempo", con all'interno il quadrato formato dalla parola "Spazio", identico a quella della composizione del 1966 (*Spazio*).

“specchio” tra la terza riga della prima terzina e la prima riga della seconda, per cui alla lettera “t” corrisponde la “o” e alla “o” la “t”. Tra la seconda e la terza terzina, invece, abbiamo un rovesciamento simmetrico della parola “tempo”, disposta seconda l’ordine di lettura inverso, da destra verso sinistra, con corrispondenza delle lettere “o” e “t” (sebbene queste ultime siano rovesciate, in modo da far coincidere la parte apicale). Tra la terza e la quarta terzina abbiamo di nuovo un ribaltamento cartesiano a specchio per cui alla lettera “o” corrisponde la “t” e alla “t” la “o”, secondo un ordine inverso rispetto alla soluzione adottata nella prima e seconda terzina; inoltre la lettura della parola “tempo” avviene da destra verso sinistra, mentre nella prima e nella seconda è da sinistra verso destra. In questo modo otteniamo due diverse tipologie di giustapposizione: un ribaltamento simmetrico che collega due gruppi di terzine (la prima e la quarta; la seconda e la terza), e un ribaltamento a specchio (ovvero con inversione delle lettere) che coinvolge sempre due gruppi di terzine (la prima e la seconda; la terza e la quarta). Le quattro terzine che compongono questa prima parte – o strofa, potremmo dire – della composizione sono dunque orchestrate secondo un complesso sistema di rispondenze simmetriche, attraverso ribaltamenti sull’asse cartesiano o a specchio e inversioni di lettura. Ciò determina un sistema di rapporti visuali che in certa misura sostituisce la consueta struttura ritmica della composizione poetica, basata anch’essa sul principio di variazione e uguaglianza. Anzi a ben guardare i quattro blocchi di terzine sono organizzati secondo lo schema classico della prima quartina del sonetto (ABBA), sia che si considerino le lettere finali, sia che si consideri il tipo di ribaltamento (a specchio o simmetrico). Dal punto di vista del “messaggio” questa prima “strofa” presenta numerose direzioni di lettura, suggerendo le molteplici “direzioni” del trascorrere del tempo, il cui spessore diacronico è invece alluso nelle ultime tre terzine dove, come in *Spazio*, la parola “tempo” è sottoposta a progressive sovrapposizioni che aumentano gradualmente sino a rendere illeggibili i grafemi. L’accumulo sul piano delle lettere sembra indicare le stratificazioni della memoria, che gradualmente si perdono nell’indistinzione dell’oblio, dove i ricordi si soprammettono l’uno all’altro in un groviglio inestricabile. La cancellazione per accumulo dei grafemi conduce ad una sorta di grado zero del linguaggio che non si realizza solo sul piano plastico ma anche su quello sonoro, laddove alla indistinzione grafica del segno corrisponde l’indistinzione del suono, che precede – o segue – l’articolazione linguistica. Le verbotette prevedono infatti una componente optofonica (cfr. Fontana 2018, 34-38), che non disgiunge mai i valori plastico-visuali da quelli sonori, tanto è vero che la ricerca di Totino procederà proprio nei medesimi anni anche in direzione della poesia fonetica o sonora, con la realizzazione di “audiotette”, ovvero “strutture di silenzi e parole” (Lora Totino 1973, 27). È da notare come in questo tipo di sperimentazioni – siano esse sonore o visuali – non venga mai meno il valore semantico della parola, che non è “usata” solo in senso plastico-visuale-sonoro, ma anche

come materiale lessicale, cioè dotato di significato, in quanto “elemento dell’idioma storico accettato come nucleo espressivo” (Lora Totino 1966, 293). Ciò implica una riflessione sul linguaggio, usato nelle sue unità minime dotate di significato compiuto (la parola), sottoposte ad un procedimento operativo di verifica che ne scandaglia le molteplici possibilità espressive, attraverso combinazioni seriali e conformazioni ideogrammatiche. A questo proposito è interessante citare un altro tipo di composizione totiniana, i “cromofonemi” (Lora Totino 1977), nei quali, oltre alla comparsa del colore, abbiamo anche un inedito accostamento tra il testo poetico lineare e la sua “traduzione” in immagine verbo-spaziale. L’esperimento ricorda in certo senso le raccolte di epoca rinascimentale, come l’*Emblematum liber* di Andrea Alciato¹¹ e l’*Iconologia* di Cesare Ripa¹², che costituiscono un vero e proprio repertorio canonico dell’immaginario.

In particolare nell’opera di Alciato abbiamo l’accostamento tra un epigramma e l’immagine ad esso corrispondente, che ne costituisce il referente figurativo e immaginativo, in linea con il bacino iconografico dell’epoca. L’esperimento di Totino riprende il giocoso accostamento tra il testo poetico e la composizione grafica ad esso relativa, ma ciò che ne risulta non pertiene affatto al repertorio iconico dell’epoca presente, quanto invece, ancora una volta, al problema della “conversione” dei rapporti verbali in rapporti spaziali, mantenendo invariato il portato semantico dell’opera, ma al contempo dilatandone le possibilità attraverso il principio di ripetizione e variazione proprio del concetto di serialità. Nello specifico, il testo lineare si basa sulla ripetizione delle parole “sonno”, “sogno”, “sole”, “ombra”, secondo combinazione multiple che ricordano – osserva Barilli – la fascinazione di antiche strutture metriche come la sestina, “in cui poche parole devono ripetersi di verso in verso secondo tutte le combinazioni possibili” (Barilli, Fameli 2014, 27). Al testo è contrapposta la figura che ne deriva:

¹¹ Pubblicata in edizione a stampa non sorvegliata dall’autore nel 1531, l’opera è stata nuovamente edita nel 1534 e poi data alle stampe più volte negli anni seguenti. Attualmente è disponibile un’edizione online della raccolta (<<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>>, 11/2018) e un’edizione commentata che mette a confronto le diverse versioni (Alciato 2015).

¹² L’opera vide la luce nel 1593 e fu poi ampliata in successive edizioni. Si segnalano l’edizione online (<<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAList.asp>>, 11/2018), la ristampa anastatica in tre volumi dell’opera (Ripa 2010) e l’edizione commentata (Ripa 2012).



Figura 3 – Arrigo Lora Totino, *Nel sonno il sogno*, cromofonema, 1977

Come si può osservare, la composizione concreta traduce in rapporti spaziali quanto espresso dal testo lineare, ovvero – in ottemperanza al titolo – la parola “sogno” si trova nel centro della composizione, all’interno cioè dello spazio delimitato dalle stringhe formate dalla parola “sonno” (“nel sonno il sogno”). La linea costituita dalle parole “sole/ombra”, esattamente bipartita nelle due unità lessicali, riproduce i versetti incipitari “luce solare al sole / luce solare all’ombra”. Così, nella figura, la stringa con la parola “sonno” è preceduta e seguita dalle linee centrali formate dal sostantivo “sogno” (“prima del sogno e dopo”), ed è in rapporto con la stringa suddivisa equamente tra i vocaboli “sole” e “ombra”: “il sonno al sole / il sonno all’ombra”. Sono inoltre rispettati i colori attribuiti ai nomi: giallo per il “sogno” e blu per il “sonno”; mentre per le parole “sole” e “ombra” sono impiegati, rispettivamente, il rosso e il verde. Da notare come siano utilizzati i tre colori primari (giallo, blu, rosso), cui si aggiunge il verde, colore secondario che deriva dall’unione del giallo e del blu, attribuito all’ombra.

L’opera quindi non costituisce né una rappresentazione iconica dei temi individuati (il sogno, la luce solare, il buio della notte), né una illustrazione di essi, bensì Totino, utilizzando un numero limitato di parole e di colori chiave (quattro per la precisione), realizza due composizioni autonome, che costituiscono una variazione su uno stesso “tema”. È interessante notare come il nucleo semantico – ovvero il contenuto – si mantenga sostanzialmente inalterato in entrambi i “testi” (quello lineare e quello concreto), ciò che cambia è invece la “forma dell’espressione”, ovvero il sistema costituito dai fonemi, dal repertorio lessicale e dalle regole sintattiche, che è proprio di ogni lingua naturale. Lo scarto si compie in rapporto alle regole sintattiche, che sono del tutto assenti nel testo concreto, mentre sono mantenuti il sistema fonologico e il repertorio lessicale. Totino infatti definisce la verbotettura

come “il risultato d’un metodo creativo di sistematica traduzione dei nessi verbali in strutture fonico-eidetiche”, in modo che “a nessi verbali inediti corrispondono inedite architetture tipografiche” (Lora Totino 1973, 26), laddove con il sintagma “nessi verbali” si intendono per l’appunto le regole sintattiche e metriche. Si tratta quindi di convertire i rapporti logico-sintattici tipici della “letteratura naturale” in “trame spaziali”, che danno vita a “nuove dimensioni semantiche nella rete dei rapporti fra parole” (ivi, 27). Il concetto di spazio – non a caso tema principale delle prime “verbotecture”, nonché nucleo dell’arte programmata – si configura dunque, come sottolineava Eco, il perno attorno al quale si compie il mutamento sostanziale dell’episteme contemporanea, e con cui l’uomo moderno si trova a doversi confrontare: “[l’uomo] si rivolta in un mondo inquieto che lo tempesta di stimoli che lo assalgono da tutte le parti. Attraverso la saggezza programmatica delle scienze esatte si scopre abitatore inquieto di un *expanding universe*. Non dico che sia una bella storia. È la storia” (Eco 1961, 187). Ciò si traduce in una rinnovata attenzione per l’articolazione dello spazio entro cui abita l’uomo, tanto che – come afferma Totino – il nuovo “stile sperimentale” della poesia concreta deve essere integrato “nell’esperienza urbanistica, nell’analisi delle condizioni più idonee alla formazione di “disegni di ambiente” – intendendo per ambiente quella struttura aperta i cui componenti non sono unicamente “cose fatte dall’uomo”, ma anche comportamenti umani di fronte alla percezione delle cose, delle persone, degli avvenimenti” (Lora Totino 1966, 295). In questo modo, a suo avviso, “la ricerca estetica servirà da un lato a suggerire le forme di prodotti e di attrezzature per il disegno industriale, dall’altro a fornire all’ambiente fisico un’attivazione delle corrispondenze estetiche in rapporto alla dinamica dei comportamenti” (*ibidem*). Attraverso i “metodi del lavoro di gruppo” e in stretta collaborazione con le nuove discipline scientifiche e umanistiche – come “la scienza degli insediamenti umani, la filosofia del comportamento, le scienze delle costruzioni, la sociologia, la psicologia, la teoria dell’informazione” (*ibidem*) – la ricerca estetica aspira quindi ad acquisire una funzione di primo piano nella nuova società che si va costituendo, all’interno di un utopico “umanesimo scientifico” che si fa interprete dei cambiamenti e delle sfide in atto, agli albori della postmodernità.

Riferimenti bibliografici

- Alciato Andrea (2015 [2009]), *Il libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi; online: <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>> (11/2018).
- Anceschi Giovanni, Boriani Davide, Colombo Gianni, De Vecchi Gabriele (1960), “Dichiarazione”, *Miriorama 1*, Milano.

- Balestrini Nanni (1961), "Tape Mark I", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", a cura di Sergio Morando, Milano, Bompiani, 145-151; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- Bandini Mirella (1996), "Il teatro della parola di Arrigo Lora Totino", in Lora Totino 1996, 11-32.
- Barilli Renato, Fameli Pasquale (2014), *Arrigo Lora Totino. Il poeta visivo sonoro performativo*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Belloli Carlo (1969), "Poesia visuale: affermazione di una tendenza", in Dietrich Mahlow, Arrigo Lora Totino (a cura di), *La Biennale di Venezia. Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici* (Cà Giustiniani/Sala delle Colonne, 25 settembre – 10 ottobre 1969), introduzione di Umbro Apollonio, Venezia, Stamperia di Venezia, 13-18.
- Bense Max (1966), "Stili sperimentali", *Modulo. Rivista di cultura contemporanea*, 1, 5-9; online: <http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00036.pdf> (11/2018).
- Carlsund Otto, Doesbourg Theo van, Héllion Jean, *et al.* (1930), "Base de la peinture concrète", *Art Concret* I, numero d'introduzione, 1.
- Eco Umberto (1961), "La forma del disordine", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 175-176 e 186-187; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- (1962a), Presentazione a *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini, pagine non numerate. Ora riprodotto in facsimile in Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene (2012), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Milano, Johan & Levi.
- (1962b), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Fontana Giovanni, a cura di (2018), *Arrigo Lora Totino. In fluenti traslati*, Brescia, Fondazione Berardelli.
- Gerstner Karl (1961), "Eccentrico tangenziale: schemi della posizione base e di costellazioni regolari", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 188; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- Gomringer Eugen (1953), *Konstellationen, constellations, constelaciones*, Bern, Spiral Press.
- (1966), "Dal verso alla costellazione. Scopo e forma di una nuova poesia", *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 15-17; online: <http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00036.pdf> (11/2018).
- Granzotto Giovanni, Margozzi Mariastella, a cura di (2012), *Arte programmata e cinetica*, Roma, Il Cigno GG Edizioni.
- Higgins Dick (1966), "Intermedia", *Something Else Newsletter* I, 1, 1-6.
- Lora Totino Arrigo (1966), "Poesia concreta", *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea* IV, 26-27-28-29, 293 e 295.

- (1973), "Puntuali appunti (1972-1973), in Luigi Ballerini (a cura di), *Scrittura Visuale in Italia 1912-1972*, Torino, Galleria civica d'Arte Moderna, 26-27.
- Meneguzzo Marco (2012), *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Monza, Johan & Levi.
- Meneguzzo Marco, Morteo Enrico, Saibene Alberto, a cura di (2012), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Milano, Johan & Levi.
- Munari Bruno (1961), "Perturbazione cibernetica", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 185; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- Ripa Cesare (2012), *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi; online: <<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp>> (11/2018).
- (2010), *Iconologia*, riproduzione anastatica dell'edizione di Perugia (1764-1767), presentazione di Mino Gabriele e Cristina Galassi, Lavis, La Finestra, 5 tomi.
- Rot Diter (1961), "Alcune possibili combinazioni tra le lettere b p d q", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 186-187; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).

Opere di Arrigo Lora Totino

- Lora Totino Arrigo (1966), *Spazio*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 9; e in Lora Totino (2018), 39.
- (1966), *Spazio del tempo*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 10.
- (1966), *Entro lo spazio*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 13.
- (1966), *Tempo*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 11.
- (1967), *Spazio tempo*, verbotettura, ora consultabile online nell'archivio della Fondazione Bonotto: <<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/loratotinoarrigo/4301.html>> (11/2018).
- (1977), *Cromofonemi Indescenti. Traduzione serigrafica di sette poemi verbotettonici*, testo critico di Luigi Carluccio, Torino, Tuttagrafica.
- (1996), *Il teatro della parola*, a cura di Mirella Bandini, con un testo di Giorgio Zanchetti, Torino, Lindau.
- (2018), *Arrigo Lora Totino. In fluenti traslati*, a cura di Giovanni Fontana, Brescia, Fondazione Berardelli.

La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale

Federico Fastelli

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

Abstract

This article analyses some theoretical aspects of so called “concrete poetry”. It aims to exemplify the complexity and aesthetic importance of this kind of work within twentieth-century iconotexts. It also studies the relations between concrete poetry and the methodological acquisitions of Visual Cultural Studies. In this sense, a paradigmatic sampling of authors (Belloli, Mon, Gomringer, Kolár, Pignatari, Rühm, Williams) is proposed, and the main reflections of poetics both of European concrete poets and of the Brazilian “Noigandres” group are discussed.

Keywords: Concrete Poetry, iconotexts, literary theory, Vanguard movements, Visual Cultural Studies

“La poesia visuale si può, certo, discutere ma non si ha più il diritto di ignorarla” (Belloli 1969, 13). Così Carlo Belloli iniziava la propria introduzione al catalogo della grande mostra di *Poesia concreta* (25 settembre-10 ottobre, Ca' Giustinian/Sala delle Colonne), organizzata per la Biennale di Venezia da Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino nel 1969. Il facile ottimismo del poeta milanese, suffragato dall'approdo delle sue opere alla rassegna d'arte più nobile d'Italia, si sarebbe presto scontrato con le asprezze che la storia riserva ai subalterni: la “Poesia visuale” – e la verifica è affatto semplice da compiersi – avrebbe continuato ad essere poco discussa, quando non del tutto ignorata, specie in ambito letterario (cui pure, in certa misura almeno, Belloli si riferiva). D'altra parte, si sa, la storia trabocca di affermazioni incaute e previsioni inesatte. Né le vicende letterarie o artistiche hanno mai fatto eccezione: che gli stessi scrittori si ingannino sul futuro della propria attività o dell'altrui (più spesso) non desta sorpresa. Allo stesso tempo, tuttavia, ad una lettura compiutamente dialettica non dovrà sfuggire che è toccato in passato a nomi ben più celebrati di quello di Belloli di incappare in errori in verità solo apparenti, sanati poi dalla storia ad una certa distanza temporale. Per esempio Hemingway poteva ben ingannarsi rispetto alla solidità del regime

fascista, annunciandone la caduta vent'anni prima di quando essa in realtà avvenne, ma in verità non commetteva alcun errore nel dipingerne, come ha scritto una volta Clotilde Bertoni (2009, 25), l'illusorietà sostanziale e la spacconeria grottesca che ne avrebbero in ogni caso decretato la caduta. Era la storia, in quel caso, ad essere un passo indietro, poiché, direbbe Todorov (ed. orig. 1995), i testi sono generalmente più intelligenti dei loro autori, mentre le interpretazioni che ne diamo lo sono più di noi. Se, con ogni evidenza, non ha mai smesso di essere valido il principio hegeliano per cui è reale per l'appunto tutto ciò che è razionale, pure si deve aver la pazienza di attendere l'attualizzarsi delle condizioni che facciano emergere tale razionalità come realtà. Per quanto a conti fatti e con la consapevolezza retrospettiva del cinquantennio ormai trascorso le parole di Belloli sopra citate ci possano sembrare imprevedenti, la stagione critica apertasi sotto il segno dell'*Iconic Turn* (*ikonische Wende*), per dirlo con Boehm (cfr. 1994 e 2009), o del *Pictorial Turn*, per utilizzare la più nota espressione di W.T.C. Mitchell (cfr. 1986 e 1994), gli concede quanto meno una seconda *chance*. Quel campo di studi capace di far incontrare la riflessione sulle rappresentazioni (e quindi sulle istituzioni che ne sovrintendono la legittimità) con l'analisi della storicità dello sguardo, dei media e dei dispositivi della visione appare oggi in grado di rilanciare le questioni poste negli anni Cinquanta dalla Poesia visuale, liberandola eventualmente dagli stretti confini del provvisorio rifugio che essa ha trovato in questi ultimi cinquant'anni nella storia dell'arte. In altre parole, non si può escludere che, almeno in appello, per così dire, possa venire accolto il diritto (sacrosanto a mio avviso, benché subordinato ad una specifica lettura critica) alla cittadinanza letteraria di questa peculiare espressione creativa. A dire il vero, se si volesse osare già da subito qualcosa di più, si potrebbe domandare alle storie letterarie e soprattutto alla comparatistica e alla teoria della letteratura una riconsiderazione generale e, voglio dire, complessiva, delle poetiche verbo-visuali e iconotestuali dell'avanguardia secondo novecentesca, alla luce, s'intende, di nuovi strumenti critici che gli studi di cultura visuale chiaramente indicano anche all'ambito strettamente letterario, secondo quanto già tracciato per altri versi dal lavoro, tra gli altri, di Michele Cometa (2011 e 2016). Non per risarcimento, sia pure, ma certo per necessità storiografica e urgenza estetica: tali fenomeni, piaccia o no, hanno per primi segnalato una rivoluzione dell'iconosfera e dei regimi scopici nella cultura non solo europea e occidentale. Sarà dunque tempo di registrare in modo corretto il significato di quel predicato "visuale", che per la verità Belloli impiega per definire la propria poesia già dai primi anni Quaranta, con lo scopo di riportare questa declinazione poetica al centro di un dibattito, che, per competenze specifiche e ordine di appartenenza non solo nomenclativa, non può non

essere letterario-centrico. Peraltro, ricondurre la poesia visuale entro il campo che etichettiamo sotto l'insegna generale di letteratura servirebbe a rinegoziare i limiti di quest'ultimo, recentemente assediati da ben più distruttivi e pericolosi antagonisti – dove è implicito l'assunto secondo cui ogni sistema chiuso tende di per sé all'estinzione. D'altro canto, ciò permetterebbe anche di riconoscere al nuovo elemento l'intrinseco valore estetico e gnoseologico che attribuiamo di norma agli altri elementi del medesimo campo, riscattandolo dal "folklore d'avanguardia" in cui sovente lo si intrappola, quando raramente se ne deve giustificare l'esistenza. Anche alla luce del fatto che proprio nel rapporto tra immagini e testo la nostra epoca sembra insistentemente ricercare i caratteri peculiari del proprio senso più intimo, non credo di esagerare nel sottolineare l'urgenza di riconsiderare da capo e a mente sgombra da preconcetti ciò che Belloli disse nel 1969.

Ma cosa significava "visuale", per il poeta milanese? Con tale predicato, Belloli intende in primo luogo mettere in evidenza "la finalità semeiotico-strutturale del mezzo visivo impiegato" (1969, 13). Se "ogni poesia è, infatti, 'visiva', in quanto destinata alla lettura", almeno nella modernità, pure essa "acquisterà pertinenza visuale solo realizzando una integrazione tipo-semeiotica delle strutture semantiche impiegate" (Belloli 1969, 13). Parafrasando il linguaggio assai *demodé* del nostro, insomma, "visuale" è quella poesia che delega alla struttura tipografica e visiva della pagina – attraverso lo spazio – l'aspetto semantico del testo. Due pionieristici esempi possono darcene un'idea migliore di qualsiasi descrizione. Primo esempio: "I treni", del 1943, per cui Marinetti in persona, nei suoi *Colaudi futuristi*, scrisse: "i treni di Belloli sono dinamicissimi segnali verbali ridotti in sillabe allineate. Si lanciano sul futuro precisi diretti impetuosi. Belloli ha intuito il futuro del futurismo" (Marinetti 1977 [1944], 280).



Figura 1 – Carlo Belloli (1994), "I treni", da *Testi-poemi murari*, Milano, Edizioni Erre

E, secondo esempio, “Bimba bomba”, del 1944:

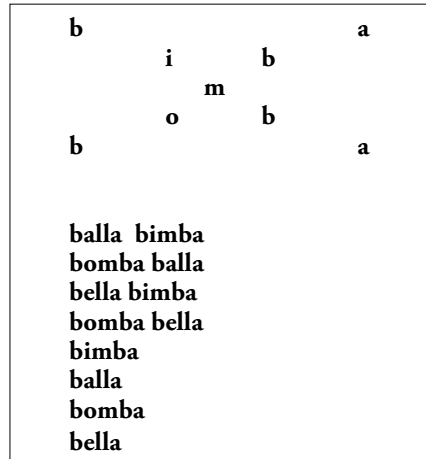


Figura 2 – Carlo Belloli (1944), “Bimba bomba”, da *Testi-poemi murari*, Milano, Edizioni Erre

In entrambi questi testi-poemi murali – così li battezza l’autore in un volumetto edito dalle edizioni Erre della propaganda fascista della Repubblica di Salò (cfr. Belloli 1944b) – vi è *in nuce* un superamento, se non una negazione, della pratica futurista della tavola parolibera, nonostante l’entusiasmo marinettiano. E ciò si deve intendere in un senso che appare inedito rispetto alla lunga e comunque piuttosto marginalizzata tradizione del cosiddetto carne figurato, da Simia di Rodi ad Apollinaire, per arrivare al futurismo stesso (cfr. Domenichelli 2017). L’apparente allineamento a tale tradizione iconotestuale indica certo una specifica genealogia, ma non spiega l’originalità dell’opzione belloliana. In effetti, se ben si guarda, le opere di Belloli non si risolvono mai in semplici “analogie disegnate”, né si presentano, almeno nella maggior parte dei casi, come “auto-illustrazioni”, eludendo dunque le due forme maggiori della tradizione verbo-visiva. Mentre in queste ultime il livello semantico delle stringhe di testo cerca un rispecchiamento nella disposizione spaziale delle stesse, come avviene per esempio nella celebre *Tour Eiffel* di Apollinaire, nelle opere di Belloli si assiste esattamente al contrario: l’aspetto spaziale è il livello semantico del testo. La differenza più importante tra le tavole parolibere e la poesia visuale resta quindi a livello propriamente compositivo. Le opere di Belloli, infatti, manifestano una tensione volta a superare per eccesso quella sovrapposizione tra segno e referente che, come ha descritto in maniera insuperata Fausto Curi, costituisce il fatto più macroscopico dell’invenzione marinettiana e, allo stesso tempo, la spia rivelatoria della sua organicità ad un’ideologia piccolo borghese e profascista (cfr. 1977). In

Belloli l'autonomia della lingua rispetto alla realtà extralinguistica, con ancora qualche incertezza all'altezza cronologica dei poemi murali, è affermata da una esasperazione tautologica e paradossale della stessa sovrapposizione futurista tra segno e referente. La presenza del significante, ovvero il momento del suo riconoscimento logico-grammaticale, viene esaltata trasformando la parola da simbolo a oggetto, e cioè da significante di un significato a significante di un significante, o "parola-cosa". A ciò si aggiungono un'estrema semplificazione strutturale, una sorta di suprematismo applicato alle parole in libertà, nonché il rifiuto di qualsiasi uso espressivo della componente tipografica. Quest'ultima si trova quindi ad essere portatrice di un particolare contrassegno semantico, ma senza avere alcuna ambizione referenziale o analogica o calligrafica. L'assolutizzazione del significante intrappola la referenza stessa nella bidimensionalità del testo, così che si debba ricorrere alla struttura grafica o alla materialità fisica delle parole per rintracciare un significato che trascenda la pura tautologia verbale, come si vede molto chiaramente nella nota "Guerra" (Belloli 1944a):



Figura 3 – Carlo Belloli (1944 [1943]), "Guerra", in *Parole per la guerra*, Milano, Edizioni dei futuristi in armi

La stessa struttura tipografica determina e gestisce in modo peculiare la funzione semantica del testo, organizzando i differenziali tra i singoli termini impiegati per via visiva. Il ricorso ossessivo alla ripetizione, ovvero alla minima variazione fonetica attraverso ciò che notoriamente si definisce come coppia minima, rappresenta in questo senso lo strumento principale per avviare un processo di significazione, che si completa però solo in relazione allo spazio e alla materialità del segno grafico. Lo scarto tipografico e l'aspetto spaziale della disposizione delle parole trovano insomma nella loro reciproca interazione le differenze che producono senso, assolutizzando un "universo autonomo della lingua", come scriverà negli anni Sessanta Arrigo Lora Totino, "che definisce

pure i limiti entro i quali opera il poeta” (1966, 68). E ciò significa che quanto segnala la differenza fonetica, tanto fa pure quella tipografica, disidentificando perciò quelle particelle minime che in una poesia lineare avrebbero lo stesso valore semantico: serra-serra, terra-terra, guerra-guerra, negli ultimi tre versi di “Guerra”, sono coppie minime visuali o, come vedremo, *concrete*. Infine, si deve aggiungere che se la tavola parolibera si configura in genere come prodotto essenzialmente artigianale, realizzato in esemplari unici, la cui socializzazione conta poi in seconda battuta su un’esecuzione pubblica, ovvero su serate teatrali e dizioni *live* nelle quali l’avanguardia può misurare “il fiato dello spettatore” – per usare una fortunata espressione di Elio Pagliarani (cfr. 1972) –, la poesia visuale belloliana sfida precocemente il “recinto off” involontariamente innalzato dal futurismo e santificato dal nichilismo Dada, proponendosi, piuttosto, l’obiettivo di una diffusione capillare di massa attraverso il più consueto circuito editoriale. Il ricorso ad una poesia trasmutata in (e per certi versi mascherata da) immagine si unisce insomma all’ambizione di scrivere per un pubblico largo cui l’avanguardia storica, statutariamente e pure storicamente, non poteva ancora pensare. Del resto, l’immagine è concepita da Belloli, già a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, come strumento egemonico della comunicazione contemporanea: fare della poesia un’immagine, a suo avviso, significa inserirsi nel nuovo contesto comunicativo della nascente società dello spettacolo.

Dalla definizione di Poesia visuale che abbiamo ora sommariamente illustrato, e accettando implicitamente alcune complicazioni terminologiche (d’altra parte proprio del rapporto tra le parole e le cose qui stiamo cercando di parlare), possiamo descrivere – ed ecco il principale obiettivo di questo lavoro – il grado più elementare di quel fenomeno internazionale, nato nella seconda metà degli anni Cinquanta, che è passato alla storia sotto l’insegna di “Poesia concreta”. Sebbene Belloli abbia continuato a distinguere, non del tutto senza ragione, le proprie ricerche da quelle che, con sorprendente sincronicità, andavano compendosi tra il 1952 e il 1960 a livello mondiale, e che assumeranno esplicitamente l’etichetta di “Poesia concreta” nel corso degli anni Cinquanta, si può intanto pensare alla Poesia concreta come a una Poesia visuale che, secondo la nota definizione di Max Bense, “non riproduce il senso semantico e il senso estetico dei suoi elementi, ad esempio le parole, con la consueta formazione di contesti ordinati linearmente e grammaticalmente, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie” (1966b, 9), mettendo dunque in primo piano il valore materiale, fisico del linguaggio. In effetti, e valga questo giusto come un inciso da sviluppare eventualmente in altro contesto, le distinzioni tra Visuale e Concreto dipendono in massima parte dal fatto che la produzione visuale belloliana si interseca soltanto con una porzione – la prima e, a mio avviso, quella determinante – del fenomeno, e si tratta per l’appunto di quella che ha a che fare con la dimensione ottica del testo. Al contrario il concetto di Poesia visuale esclude l’aspetto vocale e

verbale, disgiungendo la classica funzione triadica della lingua, cui, invece, buona parte degli artisti concreti non rinuncia: l'interesse belloliano per una "pura animazione visuale" che diventi, in arte, "l'unica ragione dell'esistenza" dell'opera plastica, si pone al principio di un discorso più generale su ciò che oggi chiamiamo cultura visuale, poiché teorizza "una nuova arte di psicologia sociale" capace di coinvolgere totalmente "alla percezione psichica di una visualità continua e totale" (Belloli 1962, 113), e include ovviamente anche la propria riflessione sulla poesia. Ciò ha a che fare con gli sviluppi che l'asemantismo della Poesia concreta prevede in un certo senso per statuto, e che conducono numerosi artisti concreti, soprattutto nel corso degli anni Sessanta, ad un uso diversamente espressivo del segno verbale, magari declinato, a differenza della tavola parolibera, in una chiave informale, dove la perturbazione del riconoscimento semiotico assume un valore prefigurativo, una tensione frustrata alla figurazione linguistica, per così dire, che ricorda nelle intenzioni (e la questione è di serissima portata, a dire il vero), le prime opere di Baj o dei nuclearisti napoletani, e più in generale di tutto quel movimento che tentò tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta una uscita figurativa dall'*impasse* rappresentativa imposta dall'Informale, come avviene per esempio in alcuni lavori di Franz Mon:



Figura 4 – Franz Mon (1966 [1963]), "Schriftcollage", da *Edition et 2*, a cura di Bernhard Höke, Berlino, Christian Grüntzacher

Per la poesia visuale di Belloli, naturalmente, questo rappresenterebbe una sorta di ritorno ad un ordine decorativo della struttura grafica, che assume la

destrutturazione di grafemi o brandelli di grafemi, privi di qualsiasi contrasegno semantico, come una sorta di segno pittorico, o comunque risolto in un uso apertamente non predicativo del linguaggio verbale, come avviene, per fare un altro esempio in alcune opere di Adriano Spatola. Ecco perché, la Poesia visuale belloliana non rinuncia al minimo livello di semantica costituito dalla pura tautologia. Ma questo vale anche per le opere di numerosi poeti concreti, come il ceco Jirí Kolár. Nel seguente omaggio a “Brancusi” (1962), per esempio, il segno linguistico è utilizzato in maniera prettamente tautologica, il cui referente è ridotto a pura composizione visiva:

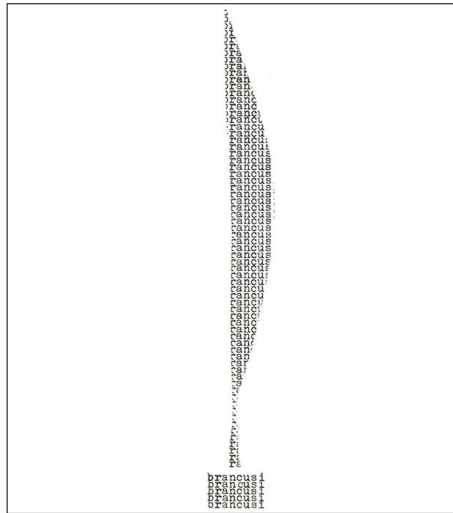


Figura 5 – Jirí Kolár (1966), “Brancusi”, da *Gersaintův vjvĕsní štít*, Praga, Artia

Come si capisce la differenza maggiore rispetto alla tradizione del carme figurato e del calligramma alla Apollinaire, che vale tanto per la Poesia visuale belloliana che per la Poesia concreta, consiste nell’assenza di discorso, e quindi nell’impossibilità di significanza di modo semantico del testo. Si tratta insomma di una proposta che se ben si guarda intuisce la doppia natura della lingua cui Émile Benveniste, a partire dal 1966, avrebbe dedicato pagine memorabili nei suoi *Problèmes de linguistique générale*, formalizzando con chiarezza che l’aspetto semiotico e l’aspetto semantico di ogni lingua costituiscono due insiemi concettuali distinti, due ordini differenti. Se “le sémiotique (le signe)” scrive Benveniste “doit être reconnu; le sémantique (le discours) doit être compris”¹. “La différence entre reconnaître et comprendre” continua il linguista

¹ Benveniste 1974, 64-65; trad. it. di Migliore 2009, 20: “il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso”.

“renvoie à deux facultés distinctes de l’esprit: celle de percevoir l’identité entre l’antérieur et l’actuel, d’une part, et celle de percevoir la signification d’une énonciation nouvelle, de l’autre”². Ora, secondo Benveniste,

La langue est le seul système dont la signifiante s’articule ainsi sur deux dimensions. Les autres systèmes ont une signifiante unidimensionnelle: ou sémiotique (gestes de politesse; mudrâs), sans sémantique; sémantique (expressions artistiques), sans sémiotique. Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l’énonciation. (Benveniste 1974, 65)

La lingua è così l’unico sistema in cui la significanza si articola su due dimensioni. Gli altri sistemi sono unidimensionali: semiotici (gesti di cortesia; mudras) senza semantica; o semantici (espressioni artistiche) senza semiotica. Il privilegio della lingua è di avere allo stesso tempo la significanza dei segni e la significanza dell’enunciazione. (Trad. it. di Migliore in Benveniste 2009, 20)

La straordinarietà della poesia concreta, misurata da questa prospettiva, consiste proprio nell’aver tentato di schiacciare al solo modo di significanza semiotica – appunto alla percezione dell’identità tra l’anteriore e l’attuale, al riconoscimento – le particelle elementari che usualmente in poesia sovrintendono anche (e soprattutto) alla costruzione del discorso e quindi al modo di significanza semantica. Ma rileggiamo ancora un passo di Benveniste, assai chiarificatorio:

La seule question qu’un signe suscite pour être reconnu est celle de son existence, et celle-ci se décide par oui ou non [...] on le compare pour le délimiter soit à des signifiants partiellement semblables [...]. Pris en lui-même, le signe est pure identité à soi, pure altérité à tout autre, base signifiante de la langue, matériau nécessaire de renonciation. Il existe quand il est reconnu comme signifiant par l’ensemble des membres de la communauté linguistique, et il évoque pour chacun, en gros, les mêmes associations et les mêmes oppositions. (Ivi, 64)

L’unica questione che un segno solleva al fine del suo riconoscimento è quella della sua esistenza, e questa si decide con un sì o con un no [...]. Per delimitarlo, lo si compara quindi sia a significanti simili [...] sia a significati quasi simili [...]. Preso in se stesso, il segno è pura identità a sé, pura alterità rispetto a tutto il resto, base significante della lingua, materiale necessario dell’enunciazione. Esiste quando è riconosciuto come significante dall’insieme dei membri della comunità linguistica ed evoca in tutto, grosso modo, le stesse associazioni e opposizioni. (Trad. it. *ibidem*)

Nell’opera di Kolár, quindi, la ripetizione del segno linguistico ha un valore puramente semiotico, mentre tutto il valore semantico, attraverso una

²Ivi, 65; trad. it. *ibidem*: “La differenza fra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte della mente: quella di percepire l’identità fra l’anteriore e l’attuale, da una parte, e quella di percepire la significazione di una nuova enunciazione, dall’altra”.

paradossale tautologia, si trasferisce all'aspetto visivo: se pure, in questo caso, abbiamo una sorta di autoillustrazione, come in Belloli essa si limita alla semplice determinazione nominale che associa il nome Brancusi alla celebre scultura *Uccello nello spazio*. Che si concordi con me oppure no su questo punto – la questione, lo capisco, resta certo da dibattersi –, è comunque un dato critico assodato quello che vede la sperimentazione visuale di Belloli come una sorta di anello di congiunzione tra la sperimentazione dell'avanguardia storica e la Poesia concreta. Lo sostiene tra gli altri la specialista Melania Gazzotti nel testo del catalogo dell'Archivio Denza del Mart di Rovereto – *Poesia concreta Poesia visiva* (2013, 28) – e lo dimostrano, con tanto di prove materiali, oltre che per così dire indiziarie, una serie di recenti lavori critici. In un saggio uscito sulla rivista *Mutatis Mutandis* nel 2016, per esempio, Maria Gloria Vinci, sulla scorta di uno studio precedente di Paola Rolli (1994), ipotizza che proprio dalla conoscenza dell'attività protoconcretista del Belloli degli anni Quaranta si sia in buona sostanza sviluppata l'intera poetica dei poeti concreti brasiliani riuniti attorno alla rivista *Noigandres*. Secondo Vinci, infatti, anche grazie all'intermediazione di Emilio Villa, Belloli ebbe modo di esporre i suoi *Corpi di Poesia* a San Paolo già nel 1951, un anno prima della fondazione della rivista *Noigandres* – che sarà l'organo ufficiale, se così si può dire, della Poesia concreta brasiliana – e cinque anni prima, dunque, rispetto all'Esposizione Nazionale di Arte Concreta della Biennale di San Paolo del Brasile, cui la storiografia ufficiale fa risalire canonicamente il primo uso collettivo dell'espressione stessa di "Poesia concreta" (cfr. Vinci 2016).

Al netto di genealogie che altri potranno tracciare con ben altra consapevolezza e precisione, interessa qui sottolineare che alla mostra paolista dell'*annus mirabilis* (se non altro per le cose d'avanguardia) 1956 s'incontrarono, come sintetizza, tra i molti, Lello Voce nell'introduzione all'edizione italiana di un'antologia di testi poetici di Haroldo de Campos (Voce 2005, 17-42), le ricerche dei poeti brasiliani Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, riuniti per l'appunto attorno alla rivista *Noigandres*, e dello svizzero di origini boliviane Eugen Gomringer, che, già nei primi anni Cinquanta, aveva sperimentato in Europa forme di poesia assai prossime a quelle condotte dai brasiliani (oltre che dal nostro Carlo Belloli) chiamandole *Konstellationen*. Gomringer, che era stato segretario personale dell'eccentrico designer e architetto funzionalista Max Bill, era anche animatore, dal 1953, della rivista *Spiralen*, ed era in contatto con un ambiente germanofono decisamente sperimentale, stimolato soprattutto dal poeta Franz Mon e dal filosofo Max Bense, che abbiamo già citato. Nelle *Costellazioni*, l'influenza del funzionalismo architettonico è piuttosto palese. Non solo, come ricorda Sauro Fabi nella sua monografia dedicata a *Concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile* (2008, 22 e sgg.), la costellazione si presenta come una composizione poetica la cui forma nello spazio corrisponde alla sua funzione, ed è quindi signifi-

cativa di per sé stessa (cfr. Bense 1966a)³; ma pure nell'idea di costellazione è possibile rinvenire una notevole analogia con quel concetto di *cluster* che il Team 10 andava teorizzando in ambito urbanistico nell'Inghilterra degli anni Cinquanta. Funzionalismo, sì, ma funzionalismo nuovo, si potrebbe dire: così, come il Team 10 mira a emanciparsi, si sa, da certe astrazioni del movimento moderno e dalla Carta d'Atene, per superare in senso sociale l'idea di zonizzazione, anche la sperimentazione di Gomringer e più in generale tutta la Poesia concreta reagisce all'intera "utopia sinestetica", per usare una formula manualistica, di ambito post-romantico. Si pensi a "Wind":

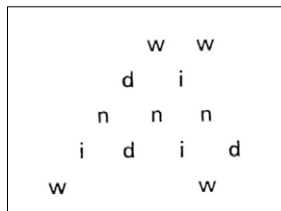


Figura 6 – Eugen Gomringer (1968 [1953]), "Wind", in Mary Ellen Solt (ed.), *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana UP

Il "grappolo di parole" (Balboni 1977, 30) delle *Konstellationen* assume in tal modo un preciso mandato sociale. Come scrive Fabi,

uno degli scopi principali del concretismo [...] era in effetti proprio quello di produrre testi che non fossero esempi della creatività e del genio individuale del poeta, ma piuttosto veri e propri prototipi, strutture visive e verbali che si prestassero a una serie di possibili riproduzioni virtualmente infinite. Strutture, in altre parole, che potessero essere riutilizzate o imitate e che fossero in grado di continuare a "funzionare" anche con materiali verbali diversi da quelli utilizzati originariamente dall'autore. (2008, 25)

E, ancora, a voler continuare la nostra comparazione con l'architettura moderna, potremmo dire che la Poesia concreta trova da ultimo un proprio analogo, da un punto di vista degli esiti estetici, con ciò che il grande teorico Reyner Banham (1966) definisce *New Brutalism*, una corrente architettonica portata avanti soprattutto da Alison e Peter Smithson (già Team 10), nella quale le componenti funzionali e quelle strutturali sono palesemente esibite (cemento a vista, mattoni grezzi, acciaio a vista, impianti a vista). D'altra parte, la poesia concreta ha sempre manifestato una tendenza plastica, non solo nella relazione con l'idea di spazialità sulla pagina, ma pure nella propensione a fuoriuscire da essa, a farsi, cioè, vero e proprio oggetto che occupa uno spazio, come nel caso dei *Corpi di poesia* realizzati da Arrigo Lora Totino a partire dai tardi anni

³ Come scrive Max Bense (1966), infatti, nella poesia concreta lo scopo e il senso dell'opera è l'opera stessa.

Sessanta. Sia o no legittimo quest'ultimo parallelo, è certo che tra il 1956 e il 1960 si assiste alla nascita di un vero e proprio movimento concretista, che riallaccia, come si capisce dall'uso del termine "concreto", le fila di un discorso di matrice primariamente artistico-architettonica, con un implicito rimando alle teorie del De Stijl (come dimostra anche l'utile diagramma di Barr-Allegri-ni) ad alcuni impulsi di rinnovamento specificamente poetico, già presenti in area austro-tedesca nei primi anni Cinquanta – e penso soprattutto al Wiener Gruppe, capeggiato, appunto a Vienna, da Gerhard Rühm, il quale, già a metà degli anni Cinquanta sperimentava opere palesemente concretiste, come "Du":



Figura 7 – Gerhard Rühm (1966), "Du", Berlin, published by Ch. Grützmacher, R. Kowallek, Black offset on white card

Studi successivi alla mostra del '56 metteranno in luce l'esistenza di un movimento dai contorni geografici notevolmente più estesi, ad abbracciare, tra le altre, le ricerche isolate di Dieter Rot in Islanda, di Öyvind Fahlström in Svezia, Carl Friedrich Claus nella Repubblica Democratica Tedesca, e che si può estendere sino al Giappone di Kitasono Katue. Su tali questioni sono disponibili numerosi cataloghi di mostre e molti studi anche in lingua italiana, dalla *Piramide capovolta* di Luigi Ballerini (1975) alla monografia di Maria Teresa Balboni (1977), sino agli interventi militanti di Adriano Spatola ad Arrigo Lora Totino, cui, volentieri, rimando per approfondimenti e più sottili distinzioni.

Al di là del lungo campionario di autori, che peraltro si estenderà notevolmente nel corso degli anni Sessanta⁴, nonché delle differenze, a volte anche notevoli, nella pratica di tale produzione poetica, possiamo dire, generalizzando, che la Poesia concreta si distingue per forma e finalità oltre che dalla poesia lineare, pure da diverse declinazioni di sperimentazione verbo-visiva. Penso in particolare alla

⁴Tra i maggiori poeti concreti, che non abbiamo citato: Pierre e Ilse Garnier, Ian Hamilton Finlay, Stephen Bann, Mary Ellen Solt, Ferreira Gullar, Ronaldo Azaredo, José Lino Grunewald, E.M. De Melo e Castro, Pedro Xisto, Mathias Goeritz.

cosiddetta poesia “tecnologica” che fa capo al fiorentino Gruppo 70, e che si fonda sull’integrazione iconotestuale o fototestuale – *imagetext*, direbbe Mitchell – col fine di egemonizzare quella sorta di neo-volgare nato con le profonde modificazioni dell’iconosfera provocate dall’avvento di ciò che un tempo si definiva neocapitalismo. E si tratta, per il Gruppo 70, di portare avanti una vera e propria “guerriglia semiologica” contro i media del mondo moderno e contro la pubblicità, come dimostrano opere paradigmatiche, per fare giusto un paio di esempi, come “Super Leopardi” (1963) di Lamberto Pignotti o “Non facciamo le solite cose” (1965) di Luciano Ori. Tutt’altra storia, è evidente, quella della poesia concreta, sebbene sia chiaro non manchino sfumature e approssimazioni, e varrà qui a maggior ragione la battuta di Jakobson sulla poesia propriamente detta, ovvero sia – qualcuno lo ricorderà – che il confine che divide l’opera poetica da ciò che non è tale risulta molto spesso più labile di quello dei territori amministrativi cinesi (cfr. 1985, 43). In effetti la Poesia Visuale di Belloli, le *Kostellationen* di Gomringer, le opere dei Noigandres, e ancora, per l’ambito italiano, le prove concretiste di Adriano Spatola e di Arrigo Lora Totino sono tutte declinazioni poetiche che possiamo leggere attraverso la lente di ciò che Max Bense chiama “teoria testuale”, ovvero quel campo dell’estetica moderna che, secondo il filosofo tedesco, “si occupa degli ‘oggetti d’arte’ rappresentati da parole (poesia) e comprende nelle sue indagini anche gli ‘oggetti di disegno’ (grafica pubblicitaria)” (1966a, 5). Secondo Bense “il punto di partenza di questa teoria è una concezione molto ampia dell’idea di ‘testo’, il quale permette poi di far derivare stili letterari tipicamente moderni e i loro testi specifici”. Nel dettaglio l’idea è quella di assumere il testo nella sua dimensione appunto materiale, discriminando tra “informazione semantica” e “informazione estetica”, ovvero sia, come afferma lo stesso Bense, rendendo conto della natura ancipite della parola significato, come “significato di...” e “significato per...” (cfr. 1974, 410). Emblematica, in questo senso, è l’opera “schweigen” (1953), in cui Gomringer delega lo spazio bianco al centro della composizione a rappresentare concretamente l’idea di silenzio indicata dai termini che lo racchiudono:

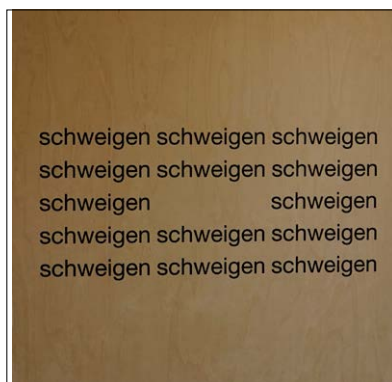


Figura 8 – Eugen Gomringer (1966 [1953]), “schweigen”, in *Konkrete poesie*, Stuttgart, Reclam

In opere come “Rendering the Legible Illegible” di Bremer Claus (1963), o “like attracts like” di Emmett Williams, addirittura, l’interruzione di una delle due dimensioni della significazione linguistica avviene per altra via ed esibisce il rifiuto di qualsiasi referenzialità esterna al testo: questo “simile” attratto dal “simile”, infatti, si concretizza realmente nell’universo semiotico con la sovrapposizione tipografica. La parola “attracts”, leggendo dall’alto verso il basso, attrae progressivamente a sé il “like” di destra e il “like” di sinistra, sino all’impedimento ottico del riconoscimento semiotico del segno e quindi fino alla perdita di ogni significante.

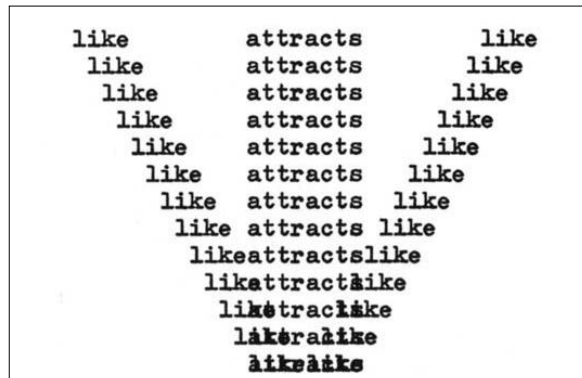


Figura 9 – Emmett Williams (1975), “Like attracts like”, da *Selected Shorter Poems, 1950-1970*, New York, New Directions

Per “testo materiale” si intende quindi “in generale quel testo che non fa dipendere l’uso e la posizione dei vocaboli dal suo significato (extratestuale) e non fissa questo significato in un ‘contesto’, bensì delega tale significato alle proprie possibilità funzionali estetiche e strutturali come elemento nel particolare mondo linguistico dei ‘nessi’ del testo” (Bense 1966a, 8). In questo senso, il termine visuale impiegato da Belloli e il termine materiale utilizzato da Bense sono sinonimi: “un ‘testo visuale’ è ‘materiale’ perché gli aspetti ottici dei segni linguistici determinano l’uso di questi come ‘materiale’ estetico” (*ibidem*).

Naturalmente, come accennavo poco più sopra, questo non è che il grado zero della Poesia concreta. Per molti poeti concreti l’uso degli elementi linguistici conserva la

loro triadica funzione verbale, visuale e vocale nello stesso tempo e tanto in modo semantico che in modo estetico, quando dunque il testo (in parte o del tutto) identifica il proprio mondo linguistico con il suo mondo esteriore linguistico, oppure, si potrebbe dire, quando quello, che i vocaboli esprimono in riferimento al contenuto (con i loro morfemi e con i loro nessi), è rispecchiato nell’adattamento visuale e nella riproduzione vocale. (*Ibidem*)

Nei brasiliani del gruppo Noigandres tale meccanismo è particolarmente evidente. Per esempio, nel celebre “Cloaca” del 1957, Décio Pignatari permuta le vocali dello slogan pubblicitario “beba coca cola” giustapponendo una parola ad un’altra, fino a formare il termine “cloaca”, assai eloquente, dal punto di vista semantico, non solo nelle lingue romanze:



Figura 10 – Decio Pignatari (1958), “Beba coca cola”, da *Noigandres 4*

Se, come si capisce, l’aspetto semantico, qui, non dipende dal solo modo di significanza dell’enunciazione, poiché il lettore/fruitor non accede direttamente alla dimensione del discorso, restando intrappolato al momento del riconoscimento dei segni in significanti della lingua portoghese in opposizione o permutazione tra loro, e dunque in rapporto con lo spazio che occupano, pure il valore sia fonico che verbale del segno grafico si conserva, e impatta sul grado di referenza, sino a ricreare una dimensione propriamente discorsiva. Mentre nelle opere di Belloli, di Gomringer o di Kolár, il valore semantico del testo poetico, ammettendo che ci sia, è integralmente ceduto alla dimensione strutturale o visiva della composizione, talvolta come se la poesia utilizzasse il linguaggio verbale in funzione non predicativa, talaltra come se l’aspetto visivo fosse l’evoluzione semantica del testo, nella composizione di Pignatari il lettore accede in ogni caso ad una dimensione semantica dell’enunciazione, solo che, rispetto alla poesia lineare, lo fa *anche* attraverso la dimensione ottica del testo, e, nello specifico, attraverso la posizione che i segni verbali occupano nello spazio della composizione. In generale, la poesia concreta brasiliana di *Noigandres*, come si capisce da questo esempio, resta saldamente all’interno della storia della letteratura, tentando, entro tali limiti, di approdare ad un realismo veramente realizzato: per i poeti brasiliani tale realismo è pensato, di fatto, come estremo “prodotto di un’evoluzione critica delle forme” (de Campos H., de Campos A., Pignatari 1991 [1958], 13) e più precisamente come *step* ulteriore rispetto al “ciclo storico del verso (come unità formale-ritmica)” (*ibidem*), volto, sulla lezione di Mallarmé, alla coscienza dello spazio grafico come elemento strutturale (cfr. *ivi*, 13-14). Questa pratica si accende, per la

verità, di evidenti implicazioni ideologiche, che di per sé sovrintendono una dimensione referenziale del fatto estetico, la cui eteronomia è palesemente sottolineata. Se lo slogan “bere coca cola” risulta altrettanto privo di significato delle permutazioni linguistiche successive, nonostante l’abitudine del lettore ad attribuire alla proposizione un significato, è chiaro che lo stesso passaggio da “beba” a “babe” coinvolge una riflessione critica che invece in artisti come Mon o Kolár si sposta sovente nel puro ambito delle arti visive e del design tipografico, trovando infine un esito straordinariamente efficace – sebbene rovesciato di segno – soprattutto nella stessa arte grafica pubblicitaria e nel marketing – e si pensi ai loghi commerciali. Se si prendono per esempio quelli celeberrimi di Fedex oppure di Amazon, si vedrà facilmente che il loro funzionamento è esattamente lo stesso di quello della poesia concreta: il testo, di per sé privo di valore semantico, ne acquisisce uno per via della sua composizione tipografica, almeno quando essa, come nei casi segnalati, riesce a suggerire o evocare allusivamente l’attività specifica della compagnia in questione.

Ciò che qui mi interessa precisare, in conclusione, è proprio il momento visuale del testo concreto, ovvero sia l’utopica premessa della poesia concreta per cui “le parole non sono pretesti per gli oggetti, bensì gli oggetti sono pretesti per parole” (Balboni 1977, 8). Una lettura dialettica odierna, considerata la distanza storica notevole dall’esaurimento delle potenzialità del fenomeno in epoca di *Visual Cultural Studies* credo debba soffermarsi soprattutto su questo: a differenza di altre declinazioni di poesia verbo-visiva, la proposta avanzata dai concretisti è quella di una poesia apparentemente asemantica restituita sotto forma di immagine, ed è tanto più originale, a dire il vero, quanto evidentemente necessaria, considerando che, per l’appunto, promana, come ho detto, da contesti culturali notevolmente distanti tra loro. A differenza di quanto avviene in opere iconotestuali che pongono su un unico supporto immagine e testo, esponendo dunque, come ha notato Michele Cometa, la differenza irriducibile tra i due media (2016), la poesia concreta tematizza, esasperandolo, il fatto troppo spesso bypassato per cui la scrittura è di per sé un medium anche visivo. A maggior ragione dopo la rivoluzione gutenberghiana, il verbale incarna paradigmaticamente la natura mista propria, come afferma Mitchell, di ogni medium:

The medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the *literal* (letters) and the *figurative* (picture) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the *imagetext* incarnate. (1994, 95)

Per questo motivo la poesia concreta rimane, a distanza di anni, un banco di prova privilegiato del rapporto tra parola e immagine nel Novecento. L’utopia sinestetica nata con il Romanticismo si arricchisce, con essa, del tentativo di identificare la parola e l’immagine non solo riferendosi alla letteratura e al

linguaggio come al terreno di incontro o meglio di scontro tra le due semiotiche⁵. Essa traduce intersemioticamente (come recita una sin troppo nota e utilizzata formula) la poesia in immagine, o meglio l'aspetto semantico della poesia in immagine, mantenendo tuttavia il sistema semiotico della scrittura. Sfrutta così una caratteristica connaturata al medium stesso della letteratura, cioè la scrittura, e si fa perciò riflessione metalinguistica e metapoetica. Come aveva formidabilmente intuito Jacques Derrida (1967), il solo fatto di essere scritta, di avere un aspetto materiale e di essere composta di tracce essenzialmente visive, basta a fare della letteratura un medium misto: "pure texts incorporate visibility quite literally the moment they are written or printed in visible form" (Mitchell 1994, 95). La poesia concreta si comporta, perciò, un po' come gli straordinari fasmidi tanto amati da Georges Didi-Huberman (1989). Esattamente alla stregua di quegli insetti, che si nutrono della foresta e ne prendono letteralmente la forma, la parola nella poesia concreta si nutre dell'immagine e ne assume l'aspetto. Per questo motivo, il lettore che focalizzi la propria attenzione sulla ricerca della poesia con categorie di riconoscimento date dall'esperienza e dal pregiudizio – è proprio il caso di dire – "logocentrico", non troverà nulla. Solo allontanandosi, cercando di abbracciare un quadro d'insieme, e cioè, fuori di metafora, accettando di fare a meno di un'idea preconstituita di poesia, egli vedrà che in fondo la poesia che tentava di vedere è proprio l'immagine che apparentemente la nasconde.

Riferimenti bibliografici

- Balboni M.T. (1977), *La pratica visuale del linguaggio. Dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza, La Nuova Folio.
- Ballerini Luigi (1975), *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio.
- Banham Reyner (1966), *The New Brutalism*, New York, Reinhold Publishing Corporation.
- Belloli Carlo (1944a), *Parole per la guerra*, Milano, Edizioni di Futuristi in armi.
- (1944b), *Testi-poemi murali*, con un collaudo di F.T. Marinetti e una nota teorica dell'autore, Milano, edizioni ERRE.
- (1962), "Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale", *Metro* III, 7, 98-113.
- (1969), "Poesia visuale: affermazione di una tendenza", in Carlo Belloli, E.L. Francalanci (a cura di), *La Biennale di Venezia. Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici*, introduzione di Umbro Apollonio, esposizione a cura di Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino, Cà Giustiniani/Sala delle Colonne, 25 settembre-10 ottobre 1969, Venezia, Stamperia di Venezia, 13-18.

⁵ Ciò naturalmente avviene sia nella tradizione iconotestuale che, per esempio, nella pratica ekphrastica, che di fatto trasformano la letteratura nella "arena in which rhythm, shape, and articulacy convert babbling into song and speech, doodling into writing and drawing" (Mitchell 1980, 565).

- Bense Max (1962), *Theorie der texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch. Trad. it. di Elisabetta Vannucci (1969), *Teoria testuale della poesia*, nota introduttiva di Arrigo Lora Totino, Roma, Silva Editore.
- (1965a), “Konkrete Poesie”, *RotVI*, 21; online: <http://www.archivioauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_storici/S00175.pdf?a=5b31ec5d90f2b> (11/2018). Ed. it. (1966b), “Poesia concreta”, *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 9.
- (1965b), *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden, Agis. Trad. it. e cura di Giovanni Anceschi (1974), *Estetica*, Milano, Bompiani.
- (1966a), “Stili sperimentali”, *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 5-9.
- Benveniste Émile (1974), “Sémiologie de la langue”, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 43-66. Trad. it. di Tiziana Migliore (2009), “Semiotica della lingua”, in Tiziana Migliore, Paolo Fabbri (a cura di), *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Mondadori, 3-28.
- Bertoni Clotilde (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci.
- Boehm Gottfried (1994), “Il ritorno delle immagini”, trad. it. di Nicol Mocchi, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 39-72 (ed. orig. “Die Wiederkehr der Bilder”, in Id. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994).
- (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, postfazione di Tonino Griffèro, Roma, Meltemi (ed. orig. “Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder”, in C. Maar, H. Burda (eds), *Iconic worlds. Neue Bilderwelte und Wissensräume*, Köln, DuMont, 2006).
- Campos Augusto de, Campos Haroldo de, Pignatari Décio (1958), “Plano-piloto para poesia concreta”, *Noigandres* IV; ora in Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari (1987 [1965]), *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*, São Paulo, Brasiliense, 215-218. Parziale trad. it. di Leonora de Barros, Paula Mattoli (1991), *Poesia concreta in Brasile*, Milano, Archivio Nuova Scrittura.
- Cometa Michele (2011), “Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura”, in Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS: relazioni*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 63-101.
- (2016), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Michele Cometa, Roberta Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Curi Fausto (1977), “Una stilistica della materia”, in Id., *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 135-169.
- Derrida Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman Georges (1989), “Le paradoxe du phasme”, *Antigone. Revue littéraire de photographie* V, 13, 30-36.
- Domenichelli Mario (2017), “Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 3-39.

- Fabi Sauro (2008), *L'avanguardia per tutti. Concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, Macerata, EUM.
- Gazzotti Melania (2013), "Poesia concreta", in Ead. (a cura di), *Poesia concreta poesia visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 26-28.
- Gomringer Eugen (1953), *Konstellationen, constellations, constelaciones*, Bern, Spiral Press.
- (1954), "Vom Vers zur Konstellation. Zweck und Form einer neuen Dichtung", *Neue Zürcher Zeitung*, 1 August; ora in Id. (1997), *Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997*, Wien, Edition Splitter, 32-38. Ed. it. (1966), "Dal verso alla costellazione. Scopo e forma di una nuova poesia", *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 15-17.
- Jakobson Roman (1985), "Che cos'è la poesia?", in Id. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, trad. it. e introduzione di Riccardo Picchio, Torino, Einaudi, 42-55 (ed. orig. "Что такое поэзия?", 1933-1934).
- Lora Totino Arrigo (1966 [1961]), "Poesia concreta come ricerca strutturale", *Il compasso* I, 1, 68-74.
- Marinetti F.T. (1977 [1944]), *Collaudi futuristi*, note, introduzione e cura di Clauco Viazzi, Napoli, Guida.
- Mitchell W.J.T. (1980), "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry* VI, 3, 539-567.
- (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago UP.
- (1994), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP.
- Mon Franz (1969), "Sulla poesia concreta", in Belloli, Francalanci 1969, 8-12.
- Pagliarani Elio (1972), *Il fiato dello spettatore*, Padova, Marsilio.
- Pignotti Lamberto, Stefanelli Stefania (2011 [1980]), *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Rolli Paola (1994), *Anglo-American Concrete and Visual Poetry*, Tesi di laurea in Lingue e letterature straniere-Facoltà di Lettere, I.U.L.M., Milano, relatore prof. Gabriele Mandel.
- Todorov Tzvetan (1995), *La vie commune. Essai d'anthropologie generale*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Chiara Bongiovanni (1998), *La vita comune*, Milano, Pratiche.
- Vinci M.G. (2016), "Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta", *Mutatis Mutandis* IX, 1, 53-67.
- Voce Lello (2005), "Scacchi e galassie", in Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Lello Voce, Umberto Eco (a cura di), *L'educazione dei cinque sensi*, Pesaro, Metauro, 7-42.

STUDI E SAGGI

Miscellanea

Tradurre le emozioni della DDR a trent'anni dalla caduta del muro. *Als wir träumten* di Clemens Meyer a confronto con *Eravamo dei grandissimi* a cura di Roberta Gado e Riccardo Cravero¹

Sabrina Ballestracci, Giovanni Palilla
Università degli Studi di Firenze
(sabrina.ballestracci@unifi.it); (giovanni.palilla@unifi.it)

Abstract

Following the footsteps of present Italian and German studies, the purpose of this paper is to examine the typical words and expressions of the DDR contained in *Als wir träumten* by Clemens Meyer (2006) – a novel where the protagonist evokes the DDR, a historic reality no longer existing – and to compare them with the Italian translation entitled *Eravamo dei grandissimi* (2016). Even if in the first instance the focus is on the lexicon, the goal of this research is to highlight the emotional charge of the “language of the DDR”, going beyond mere linguistic and lexical aspects, taking into consideration the cultural dimension of this linguistic variety. This paper aims to determine the main strategies used by the translators in the specific cases analysed, with the aim of reflecting on the concept of translation as a means to transmit both the cultural heritage and the emotional dimension.

Keywords: *DDR, memory, emotions, realia, literary translation*

1. La lingua della DDR: dai dizionari ai romanzi, dalla storia alla memoria

In Germania, sulla lingua della DDR (*Deutsche Demokratische Republik* ovvero Repubblica Democratica Tedesca, altrimenti detta Germania dell'Est) esiste una letteratura molto ampia, che va dagli anni Sessanta fino al nostro decennio.

¹ Il presente contributo è frutto di una stretta collaborazione tra i due autori. Sabrina Ballestracci si assume la responsabilità scientifica di par. 1, par. 2 e par. 5, Giovanni Palilla di par. 3 e par. 4.

Il primo a confrontarsi con questa tematica è un gruppo di ricerca composto da Manfred W. Hellmann, Burkhard Schaefer, Antje Lange, Hildegard Pfafferott, Günter D. Schmidt, Wolfgang Krause, Gisela Haehnel e Burkhard Rieger, che tra il 1960 e il 1970 conduce un progetto pilota, finanziato dal noto ente tedesco per la ricerca Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), dal titolo *Ost-West-Wortschatzvergleiche: maschinell gestützte Untersuchungen zum Vokabular von Zeitungstexten aus der BRD und der DDR*. Si tratta di un'imponente ricerca empirica che mette a confronto il lessico tedesco orientale con quello occidentale, basandosi sull'analisi statistico-computazionale di testi giornalistici. Il corpus testuale, costituito dalle annate 1949, 1954, 1959 e 1964 di due quotidiani rappresentativi uno per la Germania dell'Ovest (*Die Welt*) e l'altro per la Germania dell'Est (*Neues Deutschland*), denominato *Bonner Zeitungskorpus* ("Corpus di testi giornalistici bonnense"), in quanto raccolto presso la sede di ricerca dello Institut für Deutsche Sprache (IDS) di Bonn e lì inserito nello *Archiv für öffentlichen Sprachgebrauch*, viene successivamente, tra il 1981 e il 1983, ampliato presso lo Institut für Deutsche Sprache di Mannheim con altre annate (1969 e 1974)².

Principale frutto del progetto è un dizionario ragionato del lessico della DDR (cfr. Hellmann 1992): si tratta di un dizionario in tre volumi, in cui sono raccolti i lemmi rintracciati confrontando, mediante l'utilizzo di sistemi informatici, le parole occorrenti nei due già menzionati quotidiani; per ogni lemma, il dizionario fornisce, oltre alle peculiarità grammaticali, la frequenza delle occorrenze nei due giornali, ne chiarisce il significato per mezzo di definizioni e/o sinonimi e infine offre una lista di contesti in cui il lemma è attestato³. Le diverse fasi del progetto sono documentate da otto *Arbeitsberichte* (cfr. Hellmann 1978-1979), confluiti poi in una monografia recante lo stesso titolo del progetto (cfr. Hellmann, Rainer, Zifonun 1984).

Altre pubblicazioni dedicate a questa tematica, nate da ricerche condotte negli stessi anni, sono, per esempio, il dizionario *Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes* (1980) di Michael Kinne e Birgit Strube-Edelmann – un miniprogetto collegato al progetto principale sopra descritto – e studi che,

² Attualmente il *Bonner Korpus* è compreso nel *Deutsches Referenzkorpus (DeReKo)* dello stesso istituto, un corpus di riferimento per la comunicazione scritta contenente, oltre che testi giornalistici, anche testi letterari e tecnico-specialistici di ambito politico, giuridico e scientifico (cfr. la pagina descrittiva consultabile all'indirizzo internet <http://www1.ids-mannheim.de/kl/projekte/dereko_i.html>, 11/2018).

³ Non di minore conto sono le altrettanto copiose relazioni di convegno che Hellmann e gli altri membri del gruppo di ricerca hanno prodotto in quegli anni e negli anni a seguire (per esempio il *Symposion* "Sprachgebrauch in der BRD und der DDR – Methoden der Erforschung" tenutosi a Mannheim dal 10 al 12 dicembre 1970 o il *Gesprächstreffen* tenutosi a Francoforte il 23 e 24 settembre 1983), che di volta in volta descrivono particolari tematiche o problematiche legate alla raccolta e all'analisi dei dati (cfr. Hellmann 1973, 1985).

pur prendendo in esame il lessico, vanno oltre la prospettiva linguistica e tematizzano la connessione tra lingua, politica e ideologia (cfr. Marzahn 1979).

Come emerge dalla prima parte di questa panoramica, inizialmente gli studi sulla lingua della DDR sono caratterizzati dalla produzione di dizionari. A partire dagli anni Novanta, sebbene la produzione di dizionari non cessi del tutto (cfr. Wolf 2000), si fa più forte l'interesse per altri tipi di pubblicazione, che non sono di carattere esclusivamente descrittivo, bensì propongono anche una riflessione sulla lingua della DDR (cfr. Schmidt 1992; Hartung 1995; Lerchner 1996, in particolare l'articolo di Ulla Fix; Fix, Barth 2000). Tale riflessione prosegue anche nei due decenni successivi, spesso ispirata dalla questione della cosiddetta *Wende* o *Nachwende*, a seguito della caduta del Muro di Berlino (9 novembre 1989) e della riunificazione delle due Germanie (3 ottobre 1990). Si vedano, per esempio, i lavori di Ruth Reiher e Antje Baumann⁴, in gran parte dedicati alla contrapposizione tra lingua dell'Ovest e lingua dell'Est. La questione portata in primo piano è se si possa effettivamente parlare di una lingua della DDR. Mentre alcuni autori riconoscono una differenziazione tra lingua tedesca dell'Ovest e dell'Est (cfr. Kühn 1996; Schröder, Fix 1997; Reiher 2000), altri vedono tale differenziazione come una forzatura e considerano l'esistenza di una varietà linguistica della DDR una breve parentesi nella storia della lingua tedesca, limitatamente significativa rispetto alla distinzione tra varianti del Nord (*Plattdeutsch*) e varianti del Sud (*Hochdeutsch*) – distinzione che di contro caratterizza la lingua tedesca fin dalle sue origini (cfr. Plewnia, Rothe 2009; Plewnia 2015)⁵. Da un confronto tra studi *pro* e *contra* l'esistenza di una lingua della DDR emerge che se una varietà dell'Est è esistita e ha continuato a sopravvivere nella memoria degli individui anche in seguito alla caduta del muro, essa si è distinta dalla varietà tedesca occidentale soprattutto e, anzi, quasi esclusivamente, per questioni lessicali, non per aspetti sintattici e morfosintattici. Una testimonianza certa a favore dell'ipotesi di una varietà orientale è fornita dall'esistenza di una produzione letteraria attraverso cui tale memoria continua ancora oggi a essere coltivata e tramandata e dal fatto che, bene o male, la questione

⁴Cfr. in particolare Reiher e Baumann 2000, 2004, 2008. La lista bibliografica completa degli studi di Reiher e Baumann è consultabile alla pagina <<https://www.linguistik.hu-berlin.de/de/forschung/abgeschlossene-projekte/ddr-korpus/uns/veroeffent>> (11/2018). Con la questione si sono confrontati anche Fix e Barth 2000, Kühn 2001 (in particolare il contributo di Gerhard Stickel) nonché Plewnia 2009, 2015.

⁵Non si tratta semplicemente di una presa di posizione: i lavori di Plewnia (2009, 2015) riportano gli esiti di una ricerca empirica condotta su abitanti delle due ex-Germanie, i cui risultati attestano statisticamente che la distinzione nord-sud è nettamente predominante rispetto alla distinzione est-ovest. Ciò è sicuramente condivisibile; indirettamente, tuttavia, lo studio testimonia anche che, seppur per breve tempo, una varietà della DDR in qualche modo è esistita.

venga a intervalli ciclici nuovamente risolleata, come ha dimostrato anche la panoramica bibliografica qui illustrata.

In Italia lo studio di questa varietà linguistica, o meglio del suo lessico, si è rivelato proficuo prevalentemente in ottica traduttiva, al fine di determinare come le connotazioni tipiche della DDR, utilizzate in romanzi della *Wendeliteratur* o *Nachwendeliteratur*, siano state rese o possano essere rese in traduzione italiana (cfr. Bazzanini 2011; Cinato 2015)⁶. Sulla scia degli studi tedeschi e italiani qui brevemente riferiti, il presente contributo, pur analizzando in prima istanza il lessico di un romanzo ambientato nella ex Repubblica Democratica Tedesca dal punto di vista della traduzione, intende porre l'attenzione soprattutto sulla carica emotiva della "lingua della DDR" e sulla sua resa in italiano. In tal senso è utile andare oltre l'aspetto strettamente linguistico-lessicale e tenere conto della dimensione culturale della varietà linguistica considerata (cfr. Fix 1997; Costa 2005). Come emerge dalla lettura dei romanzi che trattano questo argomento, tale dimensione non è trasmessa solo da parole o espressioni che indicano oggetti geografici, politici, istituzionali, sociali ecc. della DDR, bensì dal testo nel suo insieme e dalla prospettiva assunta dall'istanza narrativa nel descrivere il mondo che circonda i protagonisti: anche oggetti che indicano realtà esterne alla DDR diventano espressione della dimensione interiore dei personaggi, di cui il lessico utilizzato, d'altra parte, si fa emblematicamente veicolo. Si sceglie a tal fine un romanzo composto nel decennio successivo alla *Wende* e pubblicato e tradotto rispettivamente a quasi vent'anni e a quasi trent'anni di distanza dalla Riunificazione; in esso presente e passato, *Mauerzeit* e *Nachmauerzeit*, *früher* e *jetzt* si alternano nella voce del protagonista, un ragazzo di nome Daniel, che ripercorre la vita di disagio sociale sua e dei suoi amici – Mark, Rico, Pitbul, Walter e altri personaggi secondari – durante il periodo di transizione tra la dissoluzione della DDR e la riunificazione della Germania. La realtà della DDR trova dunque spazio nel ricordo del protagonista narratore e si configura come dimensione della memoria, ovvero in una dimensione soggettiva e carica di emotività, di cui il lessico si fa portatore⁷.

⁶ Come è anche naturale che sia nella Germanistica straniera, nella Germanistica italiana la lingua della DDR è prevalentemente trattata, oltre che in manuali di storia della lingua (Bosco Coletso 2003, 317-319; Foschi, Hepp 2003, 189-195), in lavori che prendono in esame romanzi della *Wende* o della *Nachwende* e ne analizzano il lessico in ottica traduttiva.

⁷ Che il lessico e la lingua in generale possano essere espressione delle emozioni e che queste emergano soprattutto in testi che trattano di realtà del passato che non esistono più, ovvero che esistono solo nella memoria e nel ricordo di coloro che le narrano, è un'idea già presente nella linguistica tedesca. Si vedano a tale proposito i lavori di Reinhard Fiehler (in particolare Fiehler 1990) e gli studi condotti sugli Ebrei di lingua tedesca fuggiti durante il periodo nazista dall'Europa in Palestina/Israele (cfr. Leonardi, Thüne, Betten 2016).

2. Als wir träumten: *un romanzo della Nachwende*

La stesura di *Als wir träumten* ha impegnato Clemens Meyer per quasi sette anni, dal 1999 al 2006, anno in cui venne pubblicato presso la casa editrice Fischer (seconda edizione: 2007). Il romanzo ottenne un incredibile successo di pubblico e di critica: nello stesso anno della sua pubblicazione vinse il premio della fiera del libro di Lipsia e successivamente venne messo in scena nel film diretto da Andreas Dresen, proiettato nel 2015 per la prima volta alla sessantacinquesima Berlinale, dove venne acclamato sia dal pubblico sia dalla critica. Come spesso accade con le trasposizioni cinematografiche di opere letterarie, il film riportò in auge il romanzo, e il suo successo stimolò le traduzioni del romanzo in francese (*Quand on rêvait*; cfr. Meyer 2015) e, successivamente, in italiano (*Eravamo dei grandissimi*, a cura di Roberta Gado e Riccardo Cravero, pubblicata con il sostegno del Goethe Institut nel 2016 presso la casa editrice Keller; cfr. Meyer 2016)⁸.

Als wir träumten narra di giovani disadagiati, che passano da un carcere all'altro, in un susseguirsi di storie di droga, sigarette, sesso e, soprattutto, di una violenza che sembra riempire il vuoto lasciato dalle rigide strutture repressive della DDR che, fino a pochi anni prima, avevano occupato le loro vite fino allo stremo (cfr. Nicodemus 2015). Il testo è ricco di riferimenti a oggetti politico-istituzionali, geografici e socio-culturali tipici, ovvero di termini che indicano istituzioni, marche di prodotti, nomi di aziende e toponimi: alcuni di questi termini sono riferiti alla sola realtà della DDR, come per esempio *Pionier*, che in italiano designa in prima istanza “chi comincia a sfruttare territori vergini” e solo in accezione secondaria vale come “denominazione dei ragazzi d'età dai 9 ai 14 anni, d'ambo i sessi, che erano iscritti alle organizzazioni giovanili comuniste” (<<http://www.treccani.it/vocabolario/pioniere/>>, 11/2018); altri alla città di Lipsia, in cui il romanzo è ambientato, in particolare toponimi indicanti luoghi dello scenario cittadino come *Leipzig-Ost* (“Lipsia est”); altri ancora alla dimensione socio-culturale tedesca in generale, come il nome della catena di supermercati *Aldi*, una catena di supermercati che recentemente sta aprendo sedi anche in Italia, dove però è meno conosciuta; infine, altri termini denotano la Germania Ovest o il mondo occidentale nel suo complesso (per esempio *Shell*)⁹. Tutte queste

⁸ È evidente che il titolo italiano si distacca notevolmente da quello tedesco, la cui traduzione letterale è “Quando (noi) sognavamo”. Il titolo in italiano è stato criticato da alcuni recensori: si veda per esempio la recensione a cura di Luca Crescenzi pubblicata nella rubrica “Alias” del *Manifesto* il 18 dicembre 2016 e postata in *germanistica.net* il 5 gennaio 2017 (<<http://www.germanistica.net/2017/01/05/clemens-meyer-eravamo-dei-grandissimi/>>, 11/2018), che propone come possibili altre traduzioni le due varianti “Quando avevamo dei sogni” o “Quando ancora sognavamo”.

⁹ La lingua di Meyer non fa un largo uso di simboli o metafore (cfr. Falcke 2006) ma è una lingua che vuole essere il più vicino possibile alla realtà, con dialoghi freschi e molto spontanei che restituiscono in maniera molto fedele il gergo di determinati gruppi sociali

parole o espressioni veicolano le emozioni che il protagonista nutre verso il mondo che lo circonda: il mondo della DDR, dimensione del passato; la città di Lipsia, testimone inanimato del passaggio dal mondo di ieri al mondo di oggi; la cultura tedesca in generale, simbolo, invece, di un'unità esistente nonostante la divisione; la Germania dell'Ovest e il mondo occidentale, simboli, infine, della prospettiva di un "al di là di un confine". Si tratta dunque di espressioni la cui traduzione letterale spesso non è sufficiente a rendere il contesto socio-culturale e l'emozionalità a cui rimandano¹⁰.

Sfogliando le pagine italiane di *Eravamo dei grandissimi* è subito evidente che molti dei termini presenti nell'originale sono stati tendenzialmente mantenuti o resi alla lettera dai traduttori (corsivo negli esempi):

[...] als wir liebe Kinder waren, war der Mittelpunkt des Viertels für uns der große »Volkseigene Betrieb Duroplastspielwaren und Stempelsortimente«, aus dem uns ein ansonsten unbedeutender Klassenkamerad, über seine Stempelkissen herstellende Mutter, Stempel und kleine Autos besorgte [...]. (Meyer 2006, 4)

[...] quando eravamo ancora dei bravi bambini, dicevo, per noi il fulcro del quartiere era la grande *azienda del popolo VEB Giocattoli in Duroplast, Timbri e Affini*. Avevamo un compagno di classe, per il resto irrilevante, che ci procurava timbri e macchinine tramite la madre impiegata al reparto dei tamponi inchiostriati (Trad. it. di Cravero, Gado in Meyer 2016, 10)

Il passo citato dalle primissime pagine del romanzo immette subito il lettore in una realtà ben precisa, quella di una DDR che al tempo della narrazione non esiste più, lontana dunque nel tempo per tutti i lettori, e lontana non solo nel tempo, ma anche socio-culturalmente, dalla realtà del lettore italiano. Nel passo ricorre l'acronimo VEB (*Volkseigener Betrieb*)¹¹, che viene

come spacciatori e neonazisti. La realtà storica in cui vivono i personaggi rimane solo in sottofondo, giacché questi ultimi non si interessano di politica. Esempio è l'episodio in cui Daniel e i suoi amici si trovano nel bel mezzo di una delle storiche manifestazioni senza avere la minima idea di cosa stia succedendo (si tratta di una delle famose *Montagsdemonstrationen*, ossia le manifestazioni del lunedì che, a partire dal settembre del 1989 a Lipsia e, successivamente in un tutta la Sassonia, portava i cittadini della DDR in strada al grido di "Wir sind das Volk!"). Alcune storie potrebbero aver luogo in una qualsiasi periferia, senonché l'autore fa un abbondante uso di *realia* per connotare sia geograficamente sia storicamente la narrazione: gli antieroi di questo romanzo bevono *Doppelkorn* e *Bock*, da piccoli partecipano alle *Pioniermanöver*, si ritrovano in manifestazioni in cui la gente urla il già citato motto "Wir sind das Volk!" passando per la Karl-Marx-Platz (oggi chiamata Augustusplatz); inoltre, gli episodi avvengono in quartieri realmente esistenti, quali Reudnitz, Möckern e Leutzsch.

¹⁰Tali termini possono essere profondamente legati alla cultura della lingua di partenza e dunque "monoculturali" oppure possono essere noti nella cultura della lingua di arrivo (cfr. Ranzato 2010): si pensi, per esempio, in riferimento all'argomento qui trattato, alla parola tedesca *Stasi*, divenuta praticamente un internazionalismo.

¹¹Altro acronimo non tradotto nel romanzo è *FDJ* (cfr. par. 3).

esplicitato non attraverso lo scioglimento e/o la traduzione letterale, bensì attraverso il sintagma “la grande azienda del popolo Giocattoli in Duroplast, Timbri e Affini”: rimane comunque dubbio quanto il lettore italiano sia in grado di comprendere il rimando socio-culturale e emozionale all’atmosfera della realtà descritta.

L’analisi che segue pone l’attenzione proprio sulla traduzione delle parole o delle espressioni culturalmente connotate (*Kulturspezifika*) presenti nel romanzo e sulle strategie traduttive adottate nella versione italiana. Precede l’analisi la costruzione del metodo di lavoro con una definizione dell’oggetto di studio e una panoramica sullo stato dell’arte in riferimento ai *realia* (in particolare della DDR) e alle strategie di resa finora individuate in letteratura per la loro traduzione dal tedesco all’italiano (cfr. par. 3).

3. *Realia e traduzione. Problematiche e metodi*

Come già accennato, una delle principali difficoltà che emergono nell’affrontare la traduzione di *Als wir träumten*, come di altre opere letterarie fortemente connotate a livello culturale, consiste nel saper decodificare i cosiddetti *cultural-bound-problems* o *Kulturspezifika* (cfr. Nedergaard-Larsen 1993; Moraldo 2008a), vale a dire quelle parole o espressioni che indicano concetti tipici di una determinata comunità linguistico-culturale, non presenti in altre culture linguistiche. Tali espressioni sono divise, in letteratura (cfr. *ivi*, 198), in due classi:

1) specificità culturali interne al sistema linguistico, vale a dire espressioni intraducibili per via della loro natura grammaticale. Nello specifico, si tratta di usi retorici o metaforici o forme idiomatiche tipiche soprattutto della lingua parlata e delle varianti dialettali che non hanno un diretto corrispettivo nella lingua di arrivo, come per esempio il termine tedesco *Katzensprung* (alla lettera: “salto da gatto”), usato per indicare un oggetto che si trova a brevissima distanza; in italiano, per esprimere lo stesso concetto vengono utilizzati modi di dire che rimandano a un immaginario completamente diverso, per esempio “a due passi”, oppure “a un tiro di schioppo” (Giacoma, Kolb 2014, 592).

2) specificità culturali legate a fattori extralinguistici (geografici, storici e socio-culturali), ossia quei termini che corrispondono a concetti o oggetti esistenti solo nella lingua di partenza: ne sono esempio, per la coppia di lingue qui presa in esame, i termini e concetti tedeschi *Stammtisch*, che indica “tavolo riservato a clienti abituali” o “gruppo dei clienti abituali” (*ivi*, 997), e *Ostalgie*, termine ormai entrato in uso anche in italiano nella forma “ostalgia”, quanto meno usato in questa forma in ambito germanistico, indicante “nostalgia di certi aspetti caratteristici della vita nella ex RDT” (*ivi*, 791). Come mostrano anche gli esempi, molti di questi termini necessitano di una spiegazione o una parafrasi per essere resi accessibili a un non madrelingua.

I *realia*, oggetto di studio del presente contributo, appartengono o comunque sono affini alla seconda classe¹². In letteratura esistono molteplici definizioni, una è particolarmente esaustiva e condivisa nella scienza della traduzione di ambito germanistico:

<p>Die Realien sind Ausdrücke und Namen für Sachverhalte politischer, institutioneller, soziokultureller, geographischer Art, die spezifisch sind für bestimmte Länder. (Koller 2004, 232)</p>	<p>I <i>realia</i> sono espressioni e nomi di oggetti politici, istituzionali, socio-culturali e geografici tipici di un determinato paese.¹³</p>
--	--

I *realia*, come tutte le espressioni connotate culturalmente, sono un fenomeno molto discusso nella scienza della traduzione poiché inerenti al concetto di equivalenza da sempre menzionato, con diverse accezioni, in tutte le riflessioni teoriche sulla traduzione: si pensi per esempio alla parola *Geist* (altro intraducibile del tedesco) formulato da Wilhelm von Humboldt nella sua “Einleitung zu ‚Agamemnon‘” (1963 [1816]), con cui si intende che la traduzione non è una semplice resa linguistica, ma anche un adattamento culturale che talvolta comporta necessariamente un allontanamento dal testo di partenza, oppure al noto concetto di *dynamic equivalence* di Nida (1964). Tali espressioni, generalmente, sono divise in letteratura in sovracategorie, secondo approcci metodologici differenti (cfr. Newmark 1988; Nedergaard-Larsen 1993; Moraldo 2008a, 2008b).

Riprendendo il discorso di Umberto Eco (1972) sulla connotazione, secondo cui una parola può essere connotata emozionalmente, ideologicamente oppure assiologicamente, Costa (2005) mostra come perfino un avverbio spaziale come *drüben* (letteralmente “dall’altra parte”) o un avverbio temporale come *früher* (letteralmente “prima”) possano avere una connotazione specifica in un testo letterario ambientato durante la DDR e richiedano una particolare attenzione nella loro resa in traduzione¹⁴.

Nell’affrontare la traduzione di un testo connotato da un punto di vista storico come *Als wir träumten*, il traduttore può avvalersi di una serie di strumenti. Certamente la prima risorsa a cui ci si può affidare è il dizionario: la maggior parte dei dizionari a disposizione, oltre a riportare i vari significati

¹² La distinzione tra *Kulturspezifika* e *realia* è molto discussa in letteratura (cfr. Newmark 1977, 81; Bödeker, Freese 1987, 138; Markstein 1998, 288; Rega 2010). Per una panoramica sulle diverse definizioni si rimanda a Pekka Kujamäki 2004.

¹³ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁴ A tale proposito, Schröder (1997, 165) distingue i termini inerenti alla DDR in due categorie: 1) *realia* appartenenti strettamente alla realtà della DDR che, dopo la caduta del muro, sono passati alla storia; 2) termini che si riferiscono a fatti ancora esistenti ma che hanno cambiato denominazione.

e usi di una parola, riporta anche le connotazioni storiche e culturali relative alla lingua di partenza. Ne sono esempio, con riferimento all'argomento qui trattato, due definizioni tratte dal dizionario bilingue Zanichelli-KLETT PONS (cfr. Giacoma, Kolb 2014), ossia quelle dell'avverbio *drüben* e del sostantivo *Leistungsprämie*:

drüben adv 1 (*auf der anderen Seite*) dall'altra parte, (al) di là [...] 2 *hist* (*der jeweils andere Teil Deutschlands von der Wiedervereinigung*) nell'altra Germania (ivi, 306)

Leistungsprämie f (*bes. in der damaligen DDR*) premio m di produzione (ivi, 680)

Gli esempi riportati mostrano che accanto alle accezioni¹⁵ della lingua comune sono riportate anche quelle culturalmente connotate della variante della DDR: per il lemma *drüben* è fornito anche il traducevole "nell'altra Germania", preceduto dalla limitazione d'uso *hist* (*der jeweils andere Teil Deutschlands vor der Wiedervereinigung*) ("stor. l'altra parte della Germania prima della Riunificazione"); per il secondo termine, in uso esclusivamente nella ex-DDR, viene addirittura fornito un solo traducevole preceduto dalla limitazione d'uso *bes. in der ehemaligen DDR* ("part. nella ex-DDR"). Non tutti i *realia* presenti in un romanzo sono però presenti sul dizionario¹⁶. Un esempio dal romanzo qui preso in esame è la parola *Doppelkorn* che indica una tipologia di liquore prodotta dal grano con una determinata gradazione alcolica.

Quando il traduttore si trova di fronte a questa sfida, il bagaglio culturale, relativo alla conoscenza della cultura della lingua di partenza, gioca dunque un ruolo fondamentale, giacché la traduzione di questi termini non si riduce a un fatto esclusivamente linguistico¹⁷. Ulteriori riflessioni sulla traduzione dei *realia* sono offerte da studi che prendono in esame la traduzione italiana di romanzi che hanno come sfondo storico la (ex-)DDR,

¹⁵ Le etichette inerenti sia al sottocodice sia al registro sono molto importanti per capire il significato del lemma.

¹⁶ Consultando la versione digitale del dizionario di Giacoma e Kolb e utilizzando il metodo di ricerca avanzata è possibile reperire tutti i lemmi che hanno come limitazione d'uso *DDR* e *ostdt.* ("tedesco orientale"): in totale sono sessanta. Tuttavia, per l'appunto, non tutti quelli che occorrono nei testi sono menzionati sui dizionari, come si avrà modo di osservare più avanti nel presente lavoro (cfr. par. 4) quando verranno presi in esame tre capitoli rappresentativi del romanzo: dei *realia* relativi alla DDR, per esempio, contenuti nei tre capitoli sono presenti *Pionier, FDJ, Volksarmee, Westgeld, Trabant, Wende, Stasi*. Alcuni di questi termini, per esempio *Wende*, sono corredati di una pillola di storia della Germania in cui si cerca in poche parole di spiegare la derivazione del termine.

¹⁷ Di tale concetto si è fatto promotore, tra i primi, André Lefevere (1993), portavoce della svolta culturale nei Translation Studies. Anche Massimiliano Morini sottolinea che il processo traduttivo è un percorso culturale, ideologico e politico, e identifica il traduttore come "mediatore culturale" (Morini 2007, 93).

come per esempio Costa (2005), Bazzanini¹⁸ (2011) e Cinato (2015)¹⁹. Dagli studi citati emergono le principali strategie utilizzabili per la traduzione di termini culturalmente connotati (tali strategie sono definite e illustrate qui di seguito per mezzo di esempi, non necessariamente tipici della DDR o della Germania, presi dalle opere appena citate o da altre fonti):

- utilizzo di una traduzione ufficiale, per esempio ted. *DDR* > it. *ex RDT* (spesso, in alcune lingue come anche l'italiano, per l'esempio qui fornito viene lasciato l'acronimo originale; cfr. la voce "prestito" qui sotto)²⁰;

- neologismo: si crea un termine *ex novo* nella lingua d'arrivo, per esempio il termine italiano *Rinascimento*, ai tempi in cui incominciò ad essere conosciuto anche all'estero, ha portato prima in francese, poi in tedesco alla coniazione della parola *Renaissance* (<<https://www.dwds.de/wb/Renaissance>>, 11/2018);

- prestito: il termine non viene tradotto, bensì lasciato come nella lingua d'origine, al massimo ne viene adattata la grafia, per esempio it. *dolce vita* > ted. *Dolce Vita* (<<https://www.dwds.de/wb/Dolce%20Vita>>, 11/2018);

- calco: la parola viene tradotta letteralmente, per esempio ted. *Blitzkrieg* > it. *guerra lampo* (<<http://www.treccani.it/vocabolario/blitzkrieg/>>, 11/2018)²¹;

- esplicitazione: il termine viene esplicitato o parafrasato, rendendo chiaro il suo significato, p.es. ted. *Ostalgie* > it. *nostalgia per la vita nella RDT* (Cinato 2015, 94; un tipo particolare di esplicitazione è dato dalle note esplicative (cfr. Costa 2005, 676);

- generalizzazione: si utilizza un iperonimo, ossia si sostituisce il termine specifico, poco comprensibile al lettore della lingua d'arrivo, con un termine generico, per esempio ted. *Tempotaschentuch* > it. *fazzoletto di carta* (ivi, 672);

- trasposizione sinonimica: si sostituisce un riferimento culturale con un altro più vicino al lettore della lingua di arrivo, per esempio fr. *art nouveau* > it. *liberty* (<<http://www.treccani.it/enciclopedia/art-nouveau/>>, 11/2018);

¹⁸ Bazzanini (2011) propone anche un'utilissima categorizzazione dei *realia* della DDR dividendoli per *realia* geografici, relativi alla vita quotidiana, alla cultura, alla politica e all'amministrazione, alla società e all'economia. Ogni categoria viene, inoltre, internamente suddivisa in subcategorie; per esempio, i *realia* della vita quotidiana sono suddivisi in cibi e bevande, abbigliamento, abitazioni ed edilizia, mezzi di trasporto, negozi, catene commerciali, denaro.

¹⁹ Un altro interessante contributo, anche se riguarda l'ambito della traduzione audio-visiva, è l'articolo di Lázaro (2013), che ha per oggetto la traduzione in spagnolo del film "Goodbye Lenin".

²⁰ Attraverso il motore di ricerca Google, selezionando esclusivamente il dominio ".it", per DDR si ottengono circa 1.410.000 risultati.

²¹ La distinzione tra neologismo da una parte e prestito e calco dall'altra è sottile: prestito e calco possono essere considerate, infatti, due sottocategorie del neologismo, poiché un neologismo può essere introdotto in una lingua sotto forma di calco o di prestito. Inoltre, come mostra l'esempio di *Rinascimento* il neologismo è tale nel momento in cui viene introdotto in una lingua straniera, successivamente diventa parte del vocabolario di quella lingua.

- omissione: il termine non viene tradotto;
- compensazione: laddove si è tolto materiale linguistico, perché non era possibile una resa appropriata, si aggiunge altro materiale in un altro punto del testo per recuperare, in qualche maniera, il riferimento perso²².

A prescindere dalla strategia utilizzata, la traduzione di parole o espressioni come quelle sopra elencate comporta, dal punto di vista culturale, sempre una perdita di informazioni; un esempio significativo di questo fenomeno è fornito da Costa (2005, 674), in merito alla traduzione italiana della parola tedesca *Neubauwohnungen*, tradotta, nei romanzi da lei presi in esame (vedi sotto), letteralmente con *case moderne*. Tale termine per un abitante della Germania dell'Est aveva una connotazione molto più emozionale che per un abitante di un paese dell'Ovest sia tedesco sia, in senso generale, europeo, poiché la possibilità di poter andare ad abitare in una casa nuova nell'Est socialista era vissuta come una realtà oltremodo straordinaria (cfr. Fix 1997, 192). In tal senso, i risultati descritti da Costa sono particolarmente rilevanti anche ai fini del presente contributo, in cui per *realia* della DDR non si intendono solo i termini che hanno come limitazione d'uso la realtà politica non più esistente, ma anche quelli che allora possono avere espresso e, almeno nella memoria, continuano ad esprimere le emozioni di quella realtà. Dall'analisi delle traduzioni di *Ein weites Feld* di Günter Grass, *Simple Storys* di Ingo Schulze e *Der Zimmer-springbrunnen* di Jens Sparschuh, Costa (2005) rileva due principali tendenze traduttive: la prima consiste in una strategia straniante che, tramite prestiti e altri elementi metatestuali come note o glossari, mette in luce gli aspetti culturalmente diversi, producendo un testo più impegnativo per il lettore; la seconda, invece, neutralizza completamente gli elementi culturospecifici e il risultato è una traduzione molto scorrevole ma che non contiene traccia del valore connotativo del testo di partenza.

Prendendo spunto da questo studio e partendo dal presupposto che non esiste una regola assoluta e univoca, nel seguito si verificherà quali *realia* siano più frequenti nel romanzo e quali siano le strategie più ricorrenti nella traduzione italiana.

4. I *realia* in *Als wir träumten* e la loro resa in *Eravamo dei grandissimi*

Come anticipato in par. 1, il romanzo si svolge a Lipsia, città che apparteneva alla ex-DDR. Il protagonista, Daniel, racconta le vicissitudini

²² Anche le strategie di compensazione e di omissione sono strettamente collegate tra loro, in quanto la compensazione spesso viene adottata nei casi in cui non c'è possibilità di rendere un'espressione nella lingua d'arrivo.

sue e dei suoi amici tra passato e presente, alternando ricordi ambientati prima della caduta del muro ed episodi successivi alla Riunificazione delle Germanie. Ne consegue che nelle parti del libro ambientate prima del 1989, laddove Daniel ricorda il passato, si realizza un'analessi con relativa abbondanza di *realia* inerenti alla DDR (in particolar modo nei primi capitoli del libro), mentre le parti ambientate nel periodo successivo alla Riunificazione, quindi nel presente, abbondano sì di *realia*, ma non più relativi alla "realtà della DDR", quanto a quella geografica e socio-economica della città di Lipsia e più in generale tedesca e occidentale. I *realia* della ex-Repubblica democratica sembrano scomparire metaforicamente insieme a quella realtà che per i protagonisti non esiste più.

Nell'analisi che segue, al fine di mettere in luce questo fenomeno, si prendono in esame e si discutono i *realia* che occorrono in tre capitoli del romanzo particolarmente significativi da questo punto di vista: trattasi di "Kinderspiele"/"Giochi da bambini" (capitolo 1), "All die Bunten Minen"/"Mine colorate" (capitolo 2) e "Schüsse"/"Spari" (capitolo 18). Il primo capitolo è una sorta di prologo in cui la voce narrativa in prima persona, che si scopre ben presto essere il protagonista Daniel, comincia ad anticipare quel gioco narrativo che altalena costantemente tra passato e presente: ricorda eventi del passato e anticipa eventi oggetto di interi capitoli successivi. Il secondo capitolo, invece, è ambientato nel periodo della DDR e vede i protagonisti in un'esercitazione a scuola. Il diciottesimo capitolo, infine, è ambientato nella Lipsia della Germania riunificata: Daniel e Rico vanno a vedere la partita della loro squadra del cuore e si ritrovano sullo stesso treno in cui viaggiano i sostenitori della squadra avversaria.

4.1 I *realia* in *Als wir träumten*

Nei tre capitoli scelti per l'analisi sono stati individuati *realia* appartenenti alle seguenti categorie semantiche: 1) *realia* politico-amministrativi, come nomi di istituzioni e organizzazioni politiche; 2) *realia* della vita sociale quotidiana, economico-sociali e finanziari, come marche di prodotti, parole riferite a oggetti d'uso comune, nomi di aziende, fabbriche, catene di supermercati; 3) *realia* geografici come nomi di città, quartieri, edifici e luoghi particolari; 4) *realia* culturali, come riferimenti a elementi della tradizione, ad autori e opere letterarie²³. Internamente alle singole categorie sono identificabili *realia* tipici della DDR e/o di Lipsia, della Germania e del mondo occidentale²⁴, come illustrato per mezzo di tab. 1:

²³ In linea di massima si tratta delle stesse categorie individuate, sempre per i *realia* della DDR nella *Wendeliteratur*, da Bazzanini 2011. Va specificato che talvolta distinguere se un *realia* appartenga a una categoria o a un'altra non è così immediato. Per tale motivo, rispetto al modello di Bazzanini, vi è una differenza evidente: l'unione dei *realia* della vita quotidiana con quelli a sfondo commerciale e finanziario, poiché, così come sono usati nel romanzo qui preso in esame, possono appartenere ad entrambe le categorie (cfr. spiegazione sotto tab. 1).

²⁴ In tab. 1 sono rappresentati i *types* ("tipi di occorrenze"): parole o espressioni ripetute più volte all'interno dei capitoli sono riportate e contate un'unica volta.

		Occorrenze	Tot.
<i>realia</i> politico-amministrativi	DDR	Pionierleiter, Pioniere, Gruppenratsvorsitzende, Pioniernachmittagen, Pionierwort, Wehrkundeunterricht, FDJler und FDJlerinnen, Nationale Volksarmee, Gruppenratszelt, Talentwettbewerb, Kollektiv, Russenmist, Volkseigentum, Klassenleitertadel, Pioniermanöver, Manöver, weißes Pionierhemd, rotes Halstuch, blaue Pionierhose, Käppi, Freundschaftsratsvorsitzende, Gruß der Jung- und Thälmannpioniere, Freien Deutschen Jugend, Klassenkollektiv, Stasi-Schweine, Stasi-Club, Wende, Zonenzeit, DDR	29
	Germania		0
	Lipsia		0
	Tot.		29
<i>realia</i> della vita sociale quotidiana ed economico-sociali e finanziari	DDR	Volkseigene Betrieb Duroplastspielwaren und Stempelsortimente, Original Leipziger Brauereiabfüllung, Intershop, Westgeld, Trabbi, DDR-Oberliga	6
	Germania	Stroh 80, Doppelkörner, Bockbiersaison, Jägermeister, Holsten Pilsner, Schnaps, schwarzer Tee, Frau Seidel ²⁵ , Tischtennis AG, Haribären, Werkraum 2, Silberhöhe, S-Bahn, Glatzköpfe, BFC Dynamo, FC Berlin, grün-weißer Schal, die Erste, Dynamo Dresden, Zweite Liga, weinroter Schal, Chemie-Sau, Heim-Gäste, Amateur-Oberliga Nordost, Staffell Süd, Weltergewicht, Hooligan, Aldi, Shell	29
	Lipsia	Leipziger Premium Pils, Leipziger Premium Brauerei, FC Sachsen Leipzig, FC Grün-Weiß Leipzig, BSG Chemie Leipzig	5
	Tot.		40
	DDR	-	
<i>realia</i> geografici	Lipsia	Stötteritz, Stünzer Park, Leipzig-Ost, Kleingartenanlage Stünz, Leutsch, Halle/Saale Hauptbahnhof, Möckern, Pettenkofer Staße, Hauptstraße	9
	Tot.		
<i>realia</i> culturali	DDR		
	Germania	Billy the Kid, Captain-America-Comic-Heft, Guinnessbuch-Franzose, Old Surehand	4
	Lipsia		
	Tot.		13
Tot.			82

Tabella 1 – Classificazione dei *realia* contenuti nei capitoli “Kinderspiele”, “All die Bunten Minen” e “Schüsse”

²⁵ *Frau Seidel* è stato inserito tra i *realia* della vita sociale perché all'interno del romanzo rappresenta una figura che è emblema dell'organizzazione scolastica della DDR e presenta tratti fortemente stereotipati. Invece che rendere Frau con “signora”, “maestra”, “professoressa”, nella traduzione italiana è stato mantenuto invariato il sintagma nominale originale (“Frau Seidel”). Può spiegare la scelta dei traduttori il fatto che un utente italiano di cultura medio-alta ha familiarità con la parola Frau che

Da tab. 1 emerge che i *realia* più frequenti sono attribuibili alle classi dei *realia* politico-amministrativi e della vita sociale quotidiana. Si tratta tra l'altro di due categorie affini, il che spiega anche alcune difficoltà di classificazione incontrate durante l'analisi: per esempio, alcuni termini come *weißes Pionierhemd*, *rotes Halstuch*, *blaue Pionierhose* e *Käppi* indicano indumenti tipici della divisa da pioniere, ovvero rispettivamente la camicia bianca, il foulard rosso, i pantaloni blu e il berretto, anch'esso blu (nell'occorrenza qui riportata il colore non è esplicitato). Tali termini avrebbero potuto essere considerati anche *realia* della vita sociale quotidiana, poiché indicanti abiti della quotidianità: la scelta di inserirli nella categoria dei *realia* politico-amministrativi è data dal fatto che si tratta di simboli dell'organizzazione politica della società, che nel romanzo rimandano a istituzioni, a differenza della categoria successiva che comprende termini della realtà sociale legata soprattutto all'ambito quotidiano e commerciale. In ogni caso, anche classificando i termini relativi all'abbigliamento come *realia* della vita quotidiana, tra le due categorie emergerebbe comunque una differenza sostanziale²⁶: mentre tutti i termini politico-amministrativi rimandano alla realtà della DDR, i termini della vita sociale quotidiana e di ambito commerciale non sono limitati alla DDR, bensì riguardano anche la realtà di Lipsia (*Leipziger Premium Brauerei*, "birreria di Lipsia"), della Germania in generale (*Bockbiersaison*, "stagione della birra Bock", un tipo di birra molto sostanziosa bevuta tradizionalmente dai monaci in Baviera durante i periodi di digiuno) e/o il mondo dell'Ovest (*Haribären*, "orsetti gommosi della Haribo", considerati prodotto di lusso²⁷). Non solo: i termini della vita sociale e quotidiana legati alla Germania e al mondo dell'Ovest predominano su quelli della DDR, quasi a volere indicare, come anche emerge dalla lettura del romanzo, che il mondo dell'economia, del commercio, e della finanza è situato soprattutto a Ovest²⁸.

Altrettanto significativo è il fatto che i *realia* geografici riguardino esclusivamente l'ambiente cittadino di Lipsia. Nei tre capitoli presi in esame rimandano a luoghi-simbolo del Post-Svolta, sebbene nel romanzo nel suo complesso siano rintracciabili anche luoghi-simbolo del passato (cfr. nota 9).

generalmente associa al concetto di austerità. Si pensi al modo in cui viene descritta "Frau Merkel" nelle testate giornalistiche, per esempio: "Frau Merkel ha mandato il rigore in pensione" (Riva 2014)

²⁶Tale differenza emerge continuamente in tutto il romanzo, soprattutto nei capitoli ambientati nel presente come "Eastside Story" oppure "Rückkehr", poiché scompare il motivo del ricordo per lasciare spazio alla nuova quotidianità.

²⁷Schüle 2006, 293: "[...] dazu gehören die Haribo-,Gummitiere', vor allem aber die Gummibärchen: Wer sie hatte, lebte im Wohlstand" (trad. it.: [...] tra i quali figuravano gli 'animaletti gommosi' della Haribo, in particolare gli orsetti gommosi: chi li aveva, viveva nel 'benessere').

²⁸Emblematico in tal senso è il termine *Westgeld*, termine che nella DDR veniva utilizzato per indicare la valuta dell'Ovest, ovvero la *D-Mark* ("marco") con l'intenzione di differenziare i due sistemi economici.

Un esempio interessante è l'uso di *Hauptstraße* (generalmente “corso” o “strada principale”), che nel romanzo si riferisce a una strada di Lipsia ben precisa, la strada delle associazioni sportive moderne. Il romanzo assume un valore altamente simbolico, come dimostrato anche dai *realia* della vita quotidiana abbondanti di nomi di squadre sportive (es. *BSG Chemie, FC Sachsen Leipzig, FC Berlin, BFC Dynamo*), poiché lo sport (calcio e pugilato in particolare) rimanda al mondo moderno e all'importanza che il calcio e la squadra di Lipsia, recentemente ricca di successi, hanno acquisito sempre di più per la città.

Nella stessa direzione si muovono anche tutti i *realia* culturali, che – anche questa è una tendenza ricorrente nel romanzo – indicano personaggi e opere occidentali, contribuendo così a esprimere un sentimento di fascinazione per il mondo dall'altro lato. Questo sentimento continua a essere presente dopo la caduta del muro, anche se spesso è determinato dalla dimensione del *früher* e di come alcuni oggetti intorno a loro avessero più fascino prima della Svolta: quei *realia* emanano ancora un fascino, ma soprattutto in funzione del ricordo. In tal senso non si tratta di semplici *realia* culturali, ma di termini con un forte colorito emozionale.

Tab. 2 offre una panoramica sulla frequenza assoluta dei *realia* riportati in tab. 1 per realtà di riferimento e per capitoli²⁹:

	<i>Kinderspiele</i>	<i>All die Bunten Minen</i>	<i>Schüsse</i>
DDR	5	28	7
Lipsia	2	4	9
Germania/Ovest	11	5	16
Tot.	18	37	32
	87		

Tabella 2 – Frequenza dei *realia* per realtà di riferimento e per capitoli

Come è possibile desumere da tab. 2, il maggior numero di *realia* è contenuto nel capitolo “All die Bunten Minen” (37 occorrenze), completamente ambientato nel ricordo, da cui l'occorrenza del maggior numero di *realia* relativi alla DDR (28 occorrenze), più del doppio del numero di *realia* riferiti alla città di Lipsia e alla Germania o al mondo dell'Ovest (in totale 9 occorrenze). Si tratta soprattutto di termini che si riferiscono all'organizzazione giovanile socialista (*Gruppenrat, FDJ, Volksarmee, Freundschaftsrat, FDJler und FDJlerinnen*).

²⁹Tab. 2 riporta *tokens* (“occorrenze reali dei singoli termini”), pertanto variano rispetto a tab. 1: i termini *Wende, DDR, Zonenzeiten, Pionier* e *Pionierleiter* ricorrono in più capitoli, *DDR* addirittura in tutti i capitoli analizzati.

Negli altri due capitoli, “Kinderspiele” e “Schüsse”, prevalgono invece i *realia* riferiti alla Germania e al mondo dell’Ovest: in “Kinderspiele”, capitolo che altalena tra presente e passato, i termini relativi alla Germania e alla realtà dell’Ovest sono più del doppio di quelli riferiti alla DDR (11 occorrenze di contro a 5). Si tratta soprattutto di *realia* della vita quotidiana, come nomi di alimenti e bevande (*Schnaps*, *schwarzer Tee*), catene di supermercati tedeschi (*Aldi*), e *realia* culturali, come riferimenti a personaggi e giornalini tipici del mondo occidentale (*Billy the Kid* e *Captain America*); i termini riferiti a Lipsia sono soltanto due, tutti riferiti alla birra *Leipziger Premium*.

I *realia* relativi alla Germania e al mondo occidentale predominano, invece, in “Schüsse”, capitolo completamente ambientato nel presente (16 occorrenze): la loro frequenza è dunque leggermente superiore alla somma dei *realia* della DDR (7 occorrenze) e di quelli riferiti a Lipsia (9 occorrenze). Come già menzionato, si tratta soprattutto di termini riferiti al mondo sportivo, in particolare calcistico (vedi sopra), mentre i termini della DDR sono per lo più termini in uso ancora oggi, come *Wende* e *Trabant*, tipica automobile divenuta anche simbolo della Germania dell’Est. Tra i riferimenti a Lipsia predominano, infine, i *realia* geografici che indicano strade (*Hauptstraße* e *Pettenkofer Straße*) e quartieri della città (*Möckern* e *Leutsch*).

Ovviamente, i tipi specifici di *realia* della vita quotidiana che compaiono all’interno dei singoli capitoli (per esempio termini che indicano alimenti, mondo dello sport ecc.) dipendono anche dall’argomento trattato nel capitolo stesso; ciò vale per l’intero romanzo. Tuttavia, va notato, da una parte, che le tendenze qui evidenziate ricorrono in tutto il romanzo³⁰, dall’altra, che tutti i *realia* sono in qualche modo riferiti alla DDR, ovvero alla prospettiva assunta dalla voce narrante nel descrivere gli avvenimenti del *früher* e dello *jetzt*, pertanto carichi, oltre che di una coloritura storica, sociale e culturale, anche di una sfumatura emozionale che difficilmente può trovare un equivalente in altra cultura linguistica: il traduttore dovrà operare la scelta – postulata già da Schleiermacher (1963 [1813], 47) – se portare il lettore nella cultura di partenza o portare il testo originale nella cultura di arrivo.

4.2 La resa dei *realia* in Eravamo dei grandissimi

Prendendo in considerazione la traduzione dei *realia* emerge che le strategie utilizzate nella resa di queste espressioni sono – in ordine di frequenza – prestito, calco, adattamento, esplicitazione e generalizzazione (cfr. par. 2), come illustrato dal grafico a torta in fig. 1:

³⁰ L’intero romanzo contiene ca. 150 *realia* (senza contare le ripetizioni), di cui il 29% ca. sono *realia* della DDR, il 32% ca. riferiti a Lipsia e 39% ca. alla Germania e al mondo occidentale. Come qui descritto, la loro maggiore o minore frequenza varia in relazione al fatto se si tratti di capitoli completamente ambientati nel presente oppure di capitoli in cui emerge il ricordo.

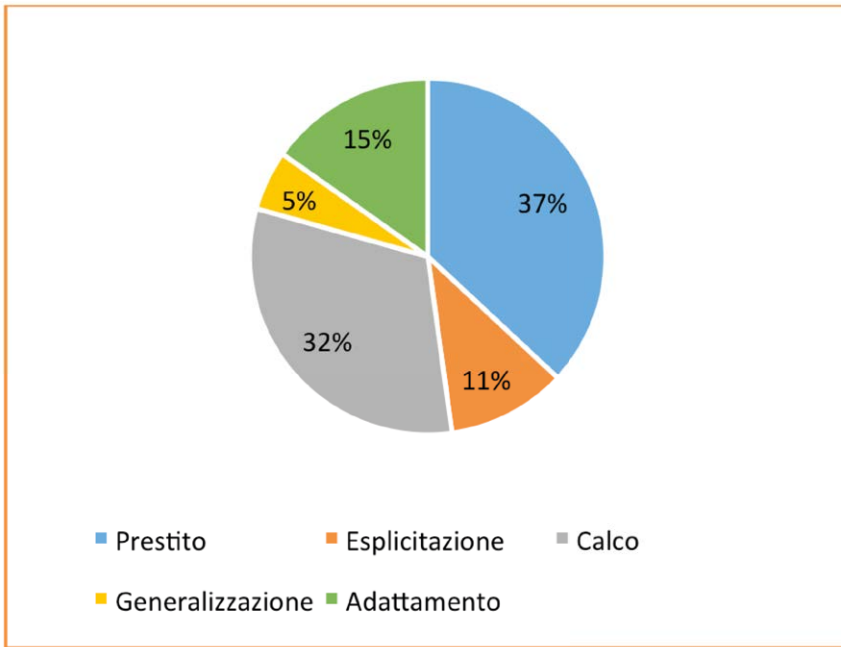


Figura 1 – Frequenza delle strategie traduttive

Dal grafico appare evidente che la strategia più frequente è il prestito, utilizzato nel 37% dei casi; seguono il calco (32%), l'adattamento (15%) e l'esplicitazione (11%), mentre la generalizzazione è utilizzata in casi rari (5%). Anche se limitata a soli tre capitoli, l'analisi rispecchia la tendenza traduttiva generale dell'intero lavoro, ossia quella di riportare il più fedelmente possibile il mondo tedesco presente nel romanzo in tutta la sua alterità. Nell'intero testo in traduzione sono, per esempio, del tutto assenti note esplicative.

Le tendenze evidenziate dal grafico permettono di ipotizzare che i traduttori abbiano optato, almeno per quanto riguarda la traduzione dei *realia*, per portare il lettore nella cultura del testo di partenza, richiedendo a quest'ultimo un certo sforzo cognitivo e il ricorso a una lettura attenta del contesto per poter comprendere i riferimenti socio-culturali.

Tale ipotesi è confermata anche dall'analisi delle tipologie di *realia* per cui sono state utilizzate le diverse strategie. Il prestito è utilizzato anche in casi in cui l'italiano possiede un equivalente, per esempio Hauptbahnhof viene mantenuto in lingua originale, anziché essere tradotto con "stazione centrale". Una traduzione mediante prestito piuttosto singolare e significativa riguarda i termini FDJler und FDJlerinnen: l'acronimo FDJ sta per Freie Deutsche Jugend – organizzazione giovanile del Partito di Unità Socialista di Germania; ad esso sono aggiunti i suffissi del plurale *-ler* per il maschile e

-lerinnen per il femminile, che in tedesco servono a identificare le persone. I due termini sono stati tradotti per mezzo dell'espressione "i ragazzi della FDJ", una resa completamente estraniante per il lettore italiano. Anche i calchi testimoniano la volontà di rimanere fedeli al testo di partenza: per esempio, *Pionierwort* è tradotto con "parola di pioniere". *Pioniere* è termine di cui si è già detto molto nel presente lavoro. Si noti che anche in Italia esisteva, ai tempi dell'Unione Sovietica, una Associazione dei Pionieri d'Italia (cfr. <<http://www.treccani.it/vocabolario/pioniere/>>, 11/2018); tuttavia, la memoria del lettore comune e/o giovane difficilmente può esserne a conoscenza e, in ogni caso, il rimando all'associazione di pionieri della Repubblica Italiana non è completamente equivalente al rimando a un'associazione affine in un paese (ex-)socialista. Altri esempi che confermano questa ipotesi sono i prestiti *Nationale Volksarmee* ("Nationale Volksarmee"), *Gruppenratsvorsitzende* ("presidente del Gruppenrat"), *Gruppenratszelt* ("tenda del Gruppenrat"), *Freundschaftsratsvorsitzende* ("presidente del Freundschaftsrat") e i calchi *Pionierleiter*, *Pioniernachmittag*, *Pionierwort*, *blaue Pionierhose*, *weißes Pionierhemd*, *Pioniermanöver* (tradotti rispettivamente con "capopioniere", "pomeriggi del pioniere", "parola di pioniere", "i pantaloni blu da pioniere", "la camicia bianca dei pionieri", "esercitazione dei pionieri").

Il tentativo di far approdare il lettore a una maggiore comprensione dei riferimenti grazie al contesto è osservabile, invece, in due delle strategie che ricorrono con minor frequenza: l'esplicitazione e la generalizzazione. L'esplicitazione realizza tale scopo non solo a livello semantico-lessicale, bensì anche a livello testuale, assurgendo così a strategia narrativa. Un caso di esplicitazione interessante riguarda il termine *Wende*, traducibile con "Svolta" come effettivamente spesso si traduce in italiano: nell'*incipit* del primo capitolo questo *realia* viene tradotto con "caduta del muro". La traduzione scelta serve a immettere il lettore immediatamente nel contesto di riferimento, essendo la caduta del muro un evento storico conosciuto anche dal grande pubblico, la cui ricorrenza è menzionata regolarmente anche dai media stranieri. La generalizzazione, ovvero l'iperonimia, è utilizzata soprattutto per termini riferiti alla Germania e al mondo occidentale, come per esempio il nome della catena di supermercati *Aldi*, tradotto con "discount". La scelta di quest'ultimo non sembra casuale, dato che *Aldi* è arrivato nella Germania orientale per la prima volta nel 1990, quindi è un riferimento all'"invasione" delle catene particolarmente economiche dell'ovest nell'est. La traduzione italiana, generalizzando con il termine anglofono "discount", tenta di creare un rimando – maggiormente accessibile al lettore italiano – sia al mondo occidentale sia alla tipologia di supermercato.

L'adattamento, infine, riguarda in genere *realia* della vita quotidiana non necessariamente riferiti alla DDR, bensì alla cultura tedesca in generale, che tuttavia testimoniano l'esistenza di una cultura che accomuna le due Germanie cui il cittadino della DDR comunque appartiene: un esempio è il termine *schwarzer*

Tee, letteralmente “tè nero”, espressione esistente anche in italiano, ma raramente utilizzata nella vita quotidiana. La traduzione “tè forte” esprime dunque un concetto più accessibile al lettore italiano. Anche questa strategia, che come già detto ricorre in casi rari, è utilizzata nel complesso per *realia* che nel romanzo rivestono un ruolo minore in riferimento al contesto storico, politico e culturale della DDR.

L'analisi delle strategie utilizzate per tradurre i *realia* può essere riassunta quantitativamente per mezzo di tab. 3:

	Germania	Lipsia	DDR	Tot.
Prestito	13	12	7	32
Esplicitazione	2	-	2	4
Generalizzazione	2	-	1	3
Adattamento	7	-	5	12
Calco	9	2	20	31
Tot.	33	14	35	82

Tabella 3 – Panoramica sulle strategie di traduzione dei *realia* per ambiti semantici

Più dettagliatamente, si può osservare quanto segue:

- i toponimi, i nomi delle catene e le marche vengono tendenzialmente rese tramite prestito linguistico (*Stroh 80* > “Stroh 80”);
- i *realia* relativi alla Germania in generale prediligono adattamento, esplicitazione e, in qualche caso, generalizzazione (*Aldi* > “discount”);
- i *realia* appartenenti ad altri paesi vengono tradotti tramite adattamento o comunque tramite le traduzioni ufficiali o consolidate (*Old Surehand* > “Surehand-Mano veloce”);
- i termini appartenenti al mondo dello sport prevedono prestiti (*Chemie* > “Chemie”), adattamenti (*die Erste* > “prima Bundesliga”) e calchi (*Weltergewicht* > “peso Welter”);
- i termini della DDR vengono restituiti in italiano principalmente tramite calchi (es. *Kollektiv* > “collettivo”) e prestiti (*Volksarmee* > “Volksarmee”).

5. Riflessioni conclusive

Nel presente contributo si è voluto porre l'attenzione su un argomento che nella linguistica tedesca patria, fin dagli anni Sessanta e in modo pressoché continuativo, suscita notevole interesse, inizialmente con studi finalizzati a compilare dizionari e successivamente con ricerche empiriche e riflessioni volte piuttosto a mettere in dubbio l'esistenza di una variante della DDR. La panoramica bibliografica ha messo in rilievo che se tale variante è esistita, essa si è

distinta soprattutto per aspetti lessicali. Questo molto probabilmente è anche il motivo per cui la linguistica straniera, così anche quella italiana, con riferimento a tale argomento si è concentrata e continua a concentrarsi sull'analisi lessicale in ottica traduttiva, nello specifico sui *realia* riferiti alla realtà storica, politica, sociale, geografica e culturale contenuti in romanzi che trattano della DDR e sulla loro resa nelle traduzioni in italiano. Come altri prima, nel presente lavoro, pur prendendo in esame il lessico dal punto di vista della traduzione, si è voluti andare oltre tale approccio mostrando come le parole ed espressioni utilizzate dal protagonista narratore di *Als wir träumten* siano anche portatrici della memoria di un passato che, pur non esistendo più, continua a essere presente nella memoria collettiva, oltrepassando così i confini di una dimensione esclusivamente lessicale. Forse proprio per questo motivo, il mondo letterario non cessa, a trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino, di produrre romanzi che narrano le vicende del *früher* e le emozioni che esse continuano a risvegliare ancora oggi.

In *Als wir träumten*, in cui la realtà della DDR e della *Wende* fa da sfondo a una storia di adolescenti disagiati, rievocano quella realtà non solo parole o espressioni specifiche della DDR, ma anche quelle che apparentemente rimandano a dimensioni al di là dei confini della stessa DDR. Nel complesso, questi *realia* svolgono un ruolo fondamentale: essi segnalano emozioni che ancora vivono nel ricordo collettivo dei tedeschi, emozioni che il lettore italiano non può provare e che pertanto rendono il compito del traduttore particolarmente arduo. I traduttori della versione italiana di *Als wir träumten*, intitolata *Eravamo dei grandissimi*, hanno assolto tale compito, come emerge dall'analisi delle strategie di traduzione adottate per i *realia*, optando per una traduzione tendenzialmente estraniante perché ricca di termini per lo più sconosciuti al grande pubblico italiano (*FDJ*) e di riferimenti politici, sociali, geografici e culturali non sempre facilmente decifrabili, sebbene non manchino tentativi di compensazione o anche esplicitazione, come per esempio nella resa – a inizio romanzo – di *Wende* con “caduta del muro”.

Considerata la tendenza della traduzione a essere fedele all'originale, viene spontaneo chiedersi il perché della scelta di un titolo così diverso da quello tedesco. Una prima spiegazione potrebbe essere data dal fatto che “Eravamo dei grandissimi” è una frase che nel romanzo e nella sua resa filmica costituisce un *slogan* ripetuto: “Wir waren die Größten” (cfr. Meyer 2006, 356, 374 e 588; cfr. anche il sito internet <<http://www.alswirtraeumten.de/>>, 11/2018). Inoltre, sia nel titolo originale sia in quello italiano, la dimensione temporale, ovvero il riferimento a un passato che non esiste più e che però continua a esistere nella memoria e nella letteratura, svolge un ruolo fondamentale³¹. La

³¹ D'altronde, la dimensione temporale, come quella spaziale, riveste una notevole importanza in tutto il romanzo: i deittici *drüben* e *früher*, che, come accennato in par. 2, hanno una

congiunzione subordinante *als* in *als wir träumten* segnala, è vero, un avvenimento del passato, concluso, ma anche una struttura utilizzata tipicamente per esprimere avvenimenti ricostruiti per mezzo del ricordo (per esempio *als ich noch ein Kind war*, “quando ancora ero un bambino”). Allo stesso modo “eravamo” è un imperfetto, che può avere valenza iterativa, ma anche durativa (<http://www.treccani.it/enciclopedia/imperfetto_%28Enciclopedia-Italiana%29/>, 11/2018) e con questa funzione compare nella formula tipica delle fiabe (“c’era una volta”) con lo scopo di rievocare un passato lontano e in parte misterioso, che non c’è più ma che continua a rimanere nella memoria collettiva. In conclusione, anche la strategia dell’adattamento appare non avere minore importanza di calchi e prestiti, rispetto ai quali svolge funzione di compensazione, poiché anch’essa, sebbene utilizzata con minor frequenza, concorre a svolgere il compito principale di una traduzione che tende a portare il lettore nella cultura di partenza del romanzo, piuttosto che il contrario: tale compito è rendere le emozioni di un mondo, quello di una DDR, che può esistere ancora solo nel ricordo di chi l’ha vissuta, e che le strategie traduttive, pur nei limiti delle proprie lacune, tentano di veicolare.

Riferimenti bibliografici

- Bazzanini Lia (2011), *Tradurre realia. Le espressioni culturo-scientifiche nelle edizioni italiane della Wendeliteratur*, con una prefazione di P.M. Filippi, Bologna, Bononia UP.
- Bödeker Birgit, Freese Katrin (1987), “Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie”, *TextconText* II, 2-3, 137-165.
- Bosco Coletso M.S. (2003 [1988]), *Storia della lingua tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Cinato Lucia (2015), “Ritradurre le costellazioni culturali nei testi. L’esempio della traduzione italiana di *Die Birnen von Ribbeck* di Friedrich Christian Delius”, in Marcella Costa, Silvia Ulrich (a cura di), *Riscritture e ritraduzioni. Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 89-104.
- Costa Marcella (2005), “Die Übersetzung der Differenz: DDR- und Wendegeprägte Konnotationen und ihre Übertragung ins Italienische”, in Claudio Di Meola, Antonie Hornung, Lorenza Rega (Hrsgg.), *Perspektiven Eins*, Akten der 1. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien (Rom, 6.-7. Februar 2004), Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 667-678.

connotazione temporale e spaziale specifica, ovvero quella di indicare rispettivamente “l’altra parte della Germania” e “il prima della *Wende*”, sono entrambi molto frequenti nel romanzo: l’avverbio di luogo *drüben* ricorre 58 volte, l’avverbio temporale *früher* 61 volte – pressappoco dunque con la stessa frequenza. Se si considerano però i casi in cui i due avverbi servono a esprimere i significati di cui sopra, si ottiene che *früher* è utilizzato nella maggior parte dei casi come da tradizione, per indicare il tempo della DDR, prima della Svolta, *drüben* solo una volta per riferirsi all’altra parte della Germania, e in tal caso viene anche esplicitato (*drüben, ausm Westen*); nella maggior parte delle occorrenze, invece, indica Torgau, cittadina della Sassonia famosa per essere stata sede di uno dei riformatori giovanili più scellerati della storia della DDR.

- Crescenzi Luca (2016), "Clemens Meyer, *Eravamo dei grandissimi*", *Il manifesto*, 18 dicembre, <<http://www.germanistica.net/2017/01/05/clemens-meyer-eravamo-dei-grandissimi/>> (11/2018).
- Deutsches Referenzkorpus des Institutes für Sprache, Institut für Deutsche Sprache (2017), *Deutsches Referenzkorpus / Archiv der Korpora geschriebener Gegenwartssprache 2017-I* (Release vom 08.03.2017). Mannheim, Institut für Deutsche Sprache. PID: 10932/00-0373-23CD-C58F-FF01-3.
- Eco Umberto (1972 [1968]), *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani.
- Falcke Eberhardt (2006), "Auf hartem Boden", *Zeit Online*, <<https://www.zeit.de/2006/11/L-Meyer>> (11/2018).
- Fiehler Reinhard (1990), *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Fix Ulla (1997a [1992]), "Rituelle Kommunikation im öffentlichen Sprachgebrauch der DDR und ihre Begleitumstände: Möglichkeiten und Grenzen der selbstbestimmten und mitbestimmten Kommunikation in der DDR", in Lerchner Gottward (Hrsg.), *Sprachgebrauch im Wandel. Anmerkungen zur Kommunikationskultur in der DDR vor und nach der Wende*, Frankfurt am Main u.a., Peter Lang, 3-99.
- (1997b), "Kulturelle Konnotationen. Eine Möglichkeit der kultursemiotischen Betrachtung von Lexemen am Beispiel des DDR-geprägten Wortschatzes", in Ulla Fix., Marianne Schröder (Hrsgg.), *Allgemeinwortschatz der DDR-Bürger: nach Sachgruppen geordnet und linguistisch kommentiert*, Heidelberg, Winter, 177-197.
- Fix Ulla, Barth Dagmar, Beyer Franziska (2000), *Sprachbiographien. Sprache und Sprachgebrauch vor und nach der Wende von 1989 im Erinnern und Erleben von Zeitzeugen aus der DDR. Inhalte und Analysen narrativ-diskursiver Interviews*, Frankfurt am Main, Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2000.
- Fleischer Wolfgang, (1988 [1987]), *Wortschatz der deutschen Sprache der DDR: Fragen seines Aufbaus und seiner Verwendungsweise*, Leipzig, Bibliographisches Institut
- Foschi M.A., Hepp Marianne (2003), *Manuale di storia della lingua tedesca*, Napoli, Liguori.
- Giacoma Luisa, Kolb Susanne, Hrsgg. (2014³ [2009]), *Il nuovo dizionario di Tedesco. Dizionario tedesco-italiano, italiano-tedesco*, Bologna-Stuttgart, Zanichelli-KLETT PONS.
- Hartung Diana (1995), "Zur semantiktheoretischen Beschreibung soziokulturellen Hintergrundwissens", in Inge Pohl, Horst Ehrhardt (Hrsgg.), *Wort und Wortschatz. Beiträge zur Lexikologie*, Tübingen, Niemeyer, 77-85.
- Hellmann M.W., aus den Referaten einer Tagung zusammengestellt von (1973), *Zum öffentlichen Sprachgebrauch in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR: Methoden und Probleme seiner Erforschung*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann.
- , Hrsg. (1978-1979), *Arbeitsberichte aus dem DFG-Projekt Ost-West-Wortschatzvergleiche. Arbeitsberichte 1-8*, Bonn, Institut für deutsche Sprache.
- (1985), "Bemerkungen zur Entwicklung und zur gegenwärtigen Lage des Arbeitsgebietes ‚Ost-west-Sprachdifferenzierung‘", *Mitteilungen des Instituts für Deutsche Sprache* XI, 76-92.

- (1992), *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West. Ein rechnergestütztes Korpus-Wörterbuch zu Zeitungstexten aus den beiden deutschen Staaten*, Tübingen, Gunter Narr.
- Hellmann M.W., Rainer Wimmer, Zifonun Gisela, Hrsgg. (1984), *Ost-West-Wortschatzvergleiche: maschinell gestützte Untersuchung zum Vokabular von Zeitungstexten aus der BRD und der DDR*, Tübingen, Gunter Narr.
- Humboldt Wilhelm von (1963), “Einleitung zu ‚Agamemnon‘”, in H.J. Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 80-85.
- Kinne Michael, Strube-Edelmann Birgit (1980), *Kleines Wörterbuch des DDR-Wortschatzes*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann.
- Koller Werner (2004 [1979]), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg-Wiesbaden, Quelle & Meyer.
- Kühn Ingrid (1996), “DDR-spezifischer Wortschatz als intertextuelle Strukturkomponente in Romanen der DDR-Literatur”, in Barz Irmhild, Hertel Volker, Regine Metzler R., et al. (Hrsgg.), *Sprache und Kommunikation im Kulturkontext. Festschrift für Gotthard Lerchner*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 251-270.
- Kühn Ingrid, Solms H.J., Stickel Gerhard, et al. (2001), *Ost-West-Sprachgebrauch – zehn Jahre nach der Wende. Eine Disputation*, Wiesbaden-Opladen, Springer Fachmedien.
- Kujamäki Pekka (2004), “Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten”, in Harald Kittel, P.A. Frank, Norbert Greiner, et al. (Hrsgg.), in Verbindung mit Juliane House & Brigitte Schultze, *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 920-925.
- Lázaro Carmen Cuéllar (2013), “Kulturspezifische Elemente und ihre Problematik bei der Filmsynchronisierung”, *Journal of Arts and Humanities* II, 6, 134-146.
- Lefevre André (1992 [1977]), *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America.
- Leonardi Simona, Thüne E.M., Betten Anne, Hrsgg. (2016), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analyse zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Emigranten*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Lerchner Gotthard, Hrsg. (1996 [1992]), *Sprachgebrauch im Wandel: Anmerkungen zur Kommunikationskultur in der DDR vor und nach der Wende*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Markstein Elisabeth (1998), “Realia”, in Mary Snell-Hornby, H.G. Hönic, Paul Kußmaul, et al. (Hrsgg.), *Handbuch Translation*, Tübingen, Stauffenburg, 288-291.
- Marzahn Barbara (1979), *Der Deutschlandbegriff der DDR: dargestellt vornehmlich an der Sprache des Neuen Deutschland*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann.
- Meyer Clemens (2006), *Als wir träumten*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- Trad. fr. de Alexandre Rosenberg, Sven Wachowiak (2015), *Quand on rêvait*, Paris, Piranha. Trad. it. di Riccardo Cravero, Roberta Gado (2016), *Eravamo dei grandissimi*, Milano, Keller.
- Moraldo S.M. (2008a), “Außersprachliche Kontextsensitivität und Kulturspezifika oder: Was ist und wie übersetzt man Persilschein? Vorschlag für eine Kulturspezifika Online Daten Enzyklopädie in XTerm (KODEX)”, in U.A. Kaunzner (Hrsg.), *Der Fall der Kulturmauer. Wie kann Sprachunterricht interkulturell sein?*, Atti del convegno (Ferrara, 9-10 novembre 2006), Münster, Waxmann, 195-208.

- (2008b), “Anspruch und Wirklichkeit bei der Übersetzung von DDR-Spezifika. Thomas Brussigs Am kürzeren Ende der Sonnenallee oder Plädoyer für eine Kulturspezifika-Online-Datenbank”, *daf-Werkstatt VI*, 11-12, 123-136.
- Morini Massimiliano (2007), *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, con due contributi di Renata Londero, Giulio Mozzi, Milano, Sironi Editore.
- Nedergaard-Larsen Birgit (1993), “Culture-bound Problems in Subtitling”, *Perspectives. Studies in Translatology* 1, 2, 207-241.
- Newmark Peter (1981), *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon.
- (1988), *A Textbook of Translation*, New York-London, Prentice Hall.
- Nicodemus Katja (2015), “Sie sind die Größten”, *Zeit Online*, <<https://www.zeit.de/2015/09/als-wir-traeumten-andreas-dresen>> (11/2018).
- Nida Eugene (1964), “Linguistics and Ethnology in Translation-Problems”, in Dell Hymes (ed.), *Language and Culture in Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, New York, Harper and Row, 90-97.
- Plewnia Albrecht (2009), “Sprache in Ost und West”, *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation XXXVII*, 2, 95-97.
- (2015), “Deutsch in Ost und West. Eine Bestandsaufnahme zum 25. Jahrestag des Mauerfalls”, *Sprachreport Informationen und Meinungen zur deutschen Sprache XXXI*, 1, 14-21.
- Plewnia Albrecht, Rothe Astrid (2009), “Eine Sprach-Mauer in den Köpfen? Über aktuelle Spracheinstellungen in Ost und West”, *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation XXXVII*, 2, 235-279.
- Ranzato Irene (2010), *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*, Roma, Bulzoni.
- Rega Lorenza (2010), “«Realia» e didattica della traduzione”, in Monica Ballerini, Fabiana Fusco (a cura di), *Testo e traduzione. Lingue a confronto*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Regula Jutta, Wiegand H.E. (1970), “Symposion „Sprachgebrauch in der BRD und der DDR — Methoden der Erforschung“”, *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik XXXVII*, 2, 227-233.
- Reiher Ruth (2008), “Zum Umgang der Linguistik mit dem sprachlichen Ost-West-Problem seit dem Mauerfall”, in K.S. Roth, Markus Wienen (Hrsgg.), *Diskursmauern. Aktuelle Aspekte der sprachlichen Verhältnisse zwischen Ost und West*, Bremen, Hempen Verlag, 1-19.
- Reiher Ruth, Baumann Antje, Hrsgg. (2000), *Mit gespaltener Zunge? Die deutsche Sprache nach dem Fall der Mauer*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag.
- , Hrsgg. (2004), “DDR-Deutsch – Wendedeutsch – Westdeutsch als Gesamtdeutsch: Der Wandel des Sprachgebrauchs in den neuen Bundesländern”, *German as a Foreign Language, gfl-journal XIV*, 2, 2-15.
- Riva Massimo (2014), “Frau Merkel ha mandato il rigore in pensione”, *La Repubblica online*, 3 febbraio, <http://www.repubblica.it/economia/affarie-finanza/2014/02/03/news/frau_merkel_ha_mandato_il_rigore_in_pensione-77562508/> (11/2018).
- Schleiermacher Friedrich (1963 [1813]), “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens”, in H.J. Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, H. Goverts, 38-69.

- Schmidt Hartmut (1992), "Sprachhistorische Forschung an der Akademie der Wissenschaften der DDR. Ein Rückblick", *Jahrbuch für Internationale Germanistik* XXIV, 2, 8-31.
- Schröder Marianne, Fix Ulla, Hrsgg. (1997), *Allgemeinwortschatz der DDR-Bürger – nach Sachgruppen geordnet und linguistisch kommentiert*, Heidelberg, Winter.
- Schröder Marianne (1997), "Allgemeinwortschatz der DDR-Bürger – Zu einer onomasiologischen Sammlung vor der Wende und zu seinem Gebrauch", in Schröder, Fix, 153-176.
- Schroeter Sabine (1994), *Die Sprache der DDR im Spiegel ihrer Literatur: Studien zum DDR-typischen Wortschatz*, Berlin, de Gruyter.
- Schüle Annegret, Ahbe Thomas, Gries Rainer (2006), *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: eine Inventur*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
- Stickel Georg (2001), "Ost- und westdeutsche Spracheinstellungen", in Kühn, Solms, Stickel, *et al.* 2001, 51-64.
- Wolf Birgit (2000), *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, Berlin, de Gruyter.

Sulle convergenze tra semitico e indoeuropeo

Sergio Basso

Università degli Studi "Roma Tre" (<sergio.basso.cina@gmail.com>)

Abstract

From Keller 1891 through Lokotosch 1927 to Durand, Garbini 1994, historical linguistics has explored, although seldom, the convergences between the Semitic and Indo-European languages. In this context, in Italy we can place the controversial figure of Giovanni Semerano. A recent study concerning him triggers the opportunity of an assessment of his (lack of) method and, more importantly, of the recent dialogue between Indo-European linguists and their Semitist colleagues.

Keywords: *Akkadian, Greek philology, historical linguistics, Indo-European, Semitic linguistics*

1. La produzione di Semerano

La recente pubblicazione del volume di Giuseppe Ieropoli (2018), *Giovanni Semerano e la dicotomia indoeuropeisti-semitisti*, offre l'occasione di riesaminare la figura e le opere di Giovanni Semerano (1911-2005). Laureatosi in Lettere Classiche a Bari e trasferitosi a Firenze, dove ricoprì l'incarico di assistente dell'ellenista Ettore Bignone all'Università di Firenze¹, potendo seguire le lezioni di Pasquali, Devoto, Migliorini, abbandonò presto la carriera accademica in favore di quella di dirigente in ambito biblioteconomico ed archivistico: dopo un ruolo direttivo presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, fu nominato, nel 1950, Soprintendente Bibliografico per il Veneto e, nel 1955, per la Toscana, ufficio che resse fino al 1974. Fu anche Direttore della Biblioteca Laurenziana e presidente dell'Ente Nazionale "Giovanni Boccaccio".

Semerano dedicò buona parte della sua produzione a proporre una convergenza fra lessico indoeuropeo ed influenza accadica.

¹ Vuole un aneddoto che Mario Luzi, a fine anni Trenta docente liceale di greco a San Miniato, mentre Semerano insegnava latino, gli propose lo scambio delle cattedre, riscontrata la perizia in greco dello studioso di Ostuni.

Fu a Firenze, negli anni Trenta, sotto la guida di Giuseppe Furlani, che iniziò lo studio delle lingue semitiche; proseguì poi lo studio da autodidatta e preparò migliaia di schede etimologiche di termini greci e latini, accostandoli a lemmi accadici. Tali schede, che aveva ormai finito di approntare a metà degli anni Sessanta, vennero distrutte dall'alluvione di Firenze del 1966, quando la sua abitazione era ubicata in una *dépendance* della Biblioteca Nazionale. Fu così costretto a ricominciare da capo quella ricerca che iniziò a venir pubblicata poi solo nel 1984 con il titolo *Le origini della cultura europea*² e che avrebbe potuto invece vedere la luce a fine anni Sessanta-inizio anni Settanta³.

2. Il tentativo di rivalutazione di Ieropoli

Il libello di Ieropoli è articolato in quattro capitoli, più uno di conclusioni: "Basi semitiche delle lingue indeuropee"; "L'Indeuropeo: criticità e aporie"; "La predominanza dell'arabo all'interno della semitistica"; "Il disinteresse degli assiriologi per la comparazione linguistica".

Ieropoli rende al Semerano più giustizia di quanto il Semerano stesso fece tramite la sua opera. Va detto subito che la presentazione di Ieropoli scorre sì agile, ma avrebbe potuto anche essere più succinta, per il carattere generico, divulgativo e ridondante che ha; oppure l'Autore avrebbe potuto decidere di puntare a un'opera più corposa ma entrando decisamente di più nel merito scientifico⁴. Come si suol dire, "the devil is in the detail", e nel caso di Semerano, è facile considerare la sua opera come quella di un eccentrico apri-pista se la si considera a volo d'uccello. Ma il problema – come si vedrà *infra* – è epistemologico oltre che filologico.

Ieropoli punta a mettere dei *remparts* fissi per una rivalutazione del Semerano:

(1) a quest'ultimo si deve il merito di aver attirato l'attenzione sul semitico orientale, e più specificamente sull'accadico, come famiglia linguistica centrale nell'acculturazione delle culture circostanti, laddove per inerzia didattica le lingue più studiate dai semitisti sono l'arabo e l'ebraico, espressioni della famiglia occidentale;

²L'opera apparve in due riprese: nel 1984 uscivano i due tomi, di complessive pp. LXX-956 del primo volume col sottotitolo *Rivelazioni della linguistica storica* (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», serie II, 38); dieci anni dopo apparve il secondo volume, sempre in due tomi (pp. C-715), sottotitolato *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indoeuropee* (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», serie II, 43).

³Donò alla Biblioteca di Ostuni il suo fondo, dedicato alla moglie Rosa Maria Guidoni, di 2500 volumi; ne trattene "solo" 475 perché erano quelli che stava usando per redigere le ultime opere. Non ha lasciato un *Nachleben*.

⁴Si segnalano alcuni refusi, ad es., p. 16: "ottocento" invece di "Ottocento"; lascia perplessi la curiosa convenzione di porre in corsivo anche i nomi degli autori, ad es. p. 48: "Omero", "Esiòdo", "Parmenide"; p. 49; "Alessandro Magno"; p. 39: "È accertato, infatti, che nell'VIII secolo a.C. l'India importò dalla Mesopotamia una scrittura di tipo semitico (che andava cioè da destra a sinistra)".

(2) l'opera di Semerano riconoscerrebbe il valore produttivo della pareimologia e della pareidolia acustica nell'interferenza fra lingue, laddove il meccanicismo dei neogrammatici aveva svilito la tumultuosa organicità delle lingue;

(3) l'indoeuropeistica avrebbe snobbato l'influenza delle lingue semitiche per l'antisemitismo degli anni Venti-Quaranta del secolo scorso, e Semerano cerca invece di riportare la semitistica alla sua centralità;

(4) i primi detrattori del Semerano sarebbero – inaspettatamente – i semitisti; gli assiriologi sono arroccati in una *turris eburnea* di una disciplina tanto complessa da scoraggiare i comparativismi.

3. Il ruolo dell'accadico

Circa il punto (1), è vero che “il famoso semitista inglese William Wright (1830-1889) [...] una volta ebbe a dire che l'accadico era come il *Cairene Arabic*, tardivo e degenerato” (Ieropoli 2018, 46), ma si tratta di posizioni di un secolo e mezzo fa. Lo stesso Ieropoli (ivi, 48) sottolinea come già nel 1960 Sabatino Moscati nella sua comunicazione al XXV Congresso Internazionale degli Orientalisti, dal titolo “Sulla ricostruzione del Protosemítico”, avesse ribadito che

la ricostruzione del protosemítico s'è scarsamente sviluppata, almeno in modo organico, da quando fu pubblicata cinquant'anni or sono la grammatica comparata del Brockelmann sulla base essenzialmente dell'arabo. Eppure, amplissimo è il nuovo materiale linguistico, specie per la fase antica della documentazione: dall'antico accadico al cosiddetto amorreo, dall'ugaritico e dal rimanente semitico di nordovest nel II millennio a.C. all'arabo preislamico. [In definitiva] vi sono varie questioni particolari, in cui la ricostruzione del protosemítico si presenta oggi in modo sostanzialmente diverso. L'approfondimento di tali parti e questioni è il compito degli studi futuri. (Moscati 1960, 1-2)

Non fu purtroppo l'opera di Semerano a stimolare il recupero della centralità dell'accadico nella filologia semitica. Se ancora nei primi anni Settanta Saul Levin, fine “conoscitore di ebraico, arabo, greco, latino e sanscrito, ammetteva candidamente di avere poche conoscenze riguardo all'accadico” (ivi, 46), Ieropoli stesso rileva come Baruch Abraham Levine, nel 2005, in occasione del LI Congresso Internazionale degli Assiriologi, tenutosi presso l'Istituto Orientale dell'Università di Chicago, presentò una relazione dal titolo “The CAD (Chicago Assyrian Dictionary) and Biblical Hebrew Lexicography: The Role of Akkadian Cognates”⁵.

Aspesi (2015, 151) nella sua recensione al testo di Masson (2013), ricorda come il Masson avvertisse “l'opportunità di riprendere e ampliare la ricerca

⁵ I contributi che studiano i prestiti accadici in altre lingue semitiche sono in realtà ormai legione, e darne contezza esula dal presente articolo; qui ci si limiterà *infra* agli studi dell'interazione tra accadico e lingue PIE.

degli apporti lessicali semitici al greco estendendola anche ai termini non solamente tecnici” (ivi, 61).

Ieropoli riconosce i contributi di West (1971) e Burkert (1995), che misero in luce l’influenza culturale del Vicino Oriente antico sulla Grecia antica, con una sistematicità e un’acribia ben diverse da quelle del Semerano.

La tendenza di Ieropoli – e di altri sostenitori del Semerano, come Nigliaccio (2014) – è di mostrare come lo studioso pugliese, in campo internazionale, non fosse solo, e quindi il suo isolamento sarebbe dovuto al provincialismo del mondo accademico italiano e al misonismo dei baroni universitari: una sorta di “effetto Galileo”, insomma. Semerano avrebbe dunque ricordato più volte la felice intuizione sul “nesso ario-semitico” elaborata dal nostro grande glottologo Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) (Ieropoli 2018, 28); similmente anche Albert Cuny (1869-1947) si mise alla ricerca di una primitiva lingua madre sostenendo l’ipotesi nostratica (ivi, 29). Perché allora non menzionare il tentativo del linguista georgiano Nicolaj Marr negli anni Trenta del XX secolo, di unificare tutto sotto una teoria giafetica? Forse perché bisognerebbe aggiungere che nella prima parte della carriera, gli studi di Marr circa le influenze iraniche sulle lingue kartveliche gli valsero l’attenzione internazionale, mentre la deriva giafetica gli attirò il pubblico ludibrio?

Ieropoli riprende Garbini e Durand (1994, 174) quando affermano che “isoglosse, o per meglio dire, nell’ottica dei processi di lega linguistica, convergenze, tra (camito-)semitico e indoeuropeo esistono certamente”. Ma nessuno nega questo; il crinale tra la comunità scientifica e l’approccio del Semerano sta nel metodo utilizzato per indagare queste faglie di contatto.

In quest’ottica vengono chiamati in causa da Ieropoli anche le ricerche di Cyrus Gordon e Michael Astour (Ieropoli 2018, 49), senza che se ne menzionino opere specifiche. Possiamo limitarci a citare Cyrus H. Gordon, *The Common Background of Greek and Hebrew Civilizations* (1962) e Michael Astour, *Helleno-Semitica: An Ethnic and Cultural Study in West Semitic Impact on Mycenaean Greece* (1965). Va aggiunto qui che la teoria diffusionista di Gordon non ha poi trovato seguito nel *milieu* degli archeologi: lo stesso Astour era allievo diretto di Gordon alla Brandeis University e ne sistematizzò le ricerche.

Similmente, non ha certo goduto di credito tra i filologi il lavoro – eminentemente archeologico, in realtà – di Bernal (1987; ivi, 34 e 49)⁶.

⁶ È Ieropoli che menziona Bernal (Ieropoli 2018, 34, 49, 50) per citare altri studiosi iconoclasti, ma Semerano non lo cita mai nella sua opera; anche Bernal del resto ignora il Semerano. Commenta Balzaretto (1996, 353): “Tutti e due, però, condividono una caratteristica: giungono allo studio delle lingue semitiche dopo aver lavorato in altri settori culturali e così mostrano un certo fanatismo da neofiti”.

4. Paretimologia e pareidolia acustica

Circa il punto (2), come abbiamo visto, nel suo *Lebenswerk (Le origini della cultura europea, 1984)*, Semerano radunò circa 9000 schede etimologiche in cui a un termine greco o latino affianca un termine accadico.

L'opera è articolata in due volumi, pubblicati nell'arco di dieci anni (1984-1994). Il primo volume (1984), sottotitolato *Rivelazioni della linguistica storica; in appendice: Il messaggio etrusco*, si divide in due tomi. Il secondo volume (1994), sottotitolato *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indeuropee*, è articolato a sua volta in due tomi, denominati il primo *Dizionario della lingua greca* ed il secondo *Dizionario della lingua latina* e delle voci moderne.

Il problema cardine è che Semerano non ha mai prodotto una teoria forte su cosa dovremmo fare di questo mare di assonanze. Se avesse basato il suo lavoro sul recupero del ruolo della paretimologia nell'interferenza linguistica, cercando di individuare delle tendenze recursive nell'assimilazione di prestiti accadici e più ampiamente semitici nelle lingue indo-europee, allora le sue linee di ricerca sarebbero meno attaccabili. In altre parole, se il magistero di Semerano fosse quello vissuto e riassunto da Ieropoli, lo spessore delle sue ricerche avrebbe un senso nuovo. Ma qui mi permetto di osservare che purtroppo non fu così.

Occupato a colpire l'attenzione dei lettori con la messe di materiale radunato e a denigrare la supposta sicumera degli indoeuropeisti, Semerano non si è mai impegnato a sviluppare e proporre una teoria precisa.

Ai neogrammatici Semerano obiettava che le lingue non procedono per radici e terminazioni, ma sono forme organiche. La comunanza di radici tra diverse lingue della famiglia indo-europea potrebbe essere vista come un massimo comune divisore, ma non come l'indice di una origine comune. La ricerca di una *Ursprache* alla Schleicher è una proiezione, un'ipostasi, una chimera, laddove l'accadico è una lingua storica e ampiamente documentata.

Semerano affermava che le ricostruzioni etimologiche basate sulle radici indoeuropee mancano della giusta sensibilità storico-linguistica e proponeva l'esplorazione dell'accadico e delle altre antiche lingue camito-semitiche (eblaita, aramaico, egiziano antico, ugaritico, amorreo, fenicio, ebraico, arabo...) per colmare le numerose lacune e sviste cui andavano incontro i classici dizionari etimologici, tra cui il Chantraine o il Frisk per il greco, l'Ernout-Meillet per il latino e il Pokorny per le radici indoeuropee. Semerano affermava, senza alcun eufemismo che "Il frequente ricorso all'accadico, lingua antichissima di più larga documentazione, [...] sostituisce il rituale richiamo all'indoeuropeo congetturale dei manuali, storicamente inesistente" (Semerano 2001b, 5). (Ieropoli 2018, 23)

"Le radici, i simboli sono estrapolazioni didattiche, i simboli vanno lasciati alle discipline matematiche che operano non sulla realtà storica e umana ma su enti intuitivi e universali, fuori dalla storia" (ivi, 31).

Ma i glottologi indo-europeisti non ignorano certo il ruolo della paretimologia nell'interferenza linguistica. Il fatto è che con la paretimologia e la pareidolia acustica abbiamo a che fare con la creatività del ricevente e del *performer*, e quindi siamo di fronte a un fenomeno linguistico meno irreggimentabile e meno prevedibile: perciò i linguisti preferiscono dedicarsi a ciò che può essere invece tendenzialmente oggettivato, come la costanza delle trasformazioni fonetiche in una medesima lingua nel tempo, per usarle come liquido di contrasto alla luce del quale tracciare dei raggruppamenti tra lingue.

Fa bene Ieropoli a richiamare (ivi, 39) le pagine di Pisani (1959 e 1969) in cui il glottologo romano metteva in guardia contro le sclerotizzazioni post-Schleicher; ma il monito del decano dei linguisti italiani non è mai caduto nel vuoto. È utile a questo proposito confrontare l'approccio di Pisani con Semerano (2005) sullo stesso argomento. La "favola della pecora e dei cavalli" fu allestita, è vero, da Schleicher nel 1868 nell'allora ingenuo convincimento di ricostruire una *Ursprache*; ma nelle versioni successive è stata semplicemente una cartina di tornasole, una sorta di gioco erudito, per illustrare icasticamente l'avanzamento delle teorie ricostruttive (delle leggi fonetiche, non di una *Ursprache*): in questo senso vanno lette le successive versioni di Hirt (1939; introduzione del vocalismo e/o, consonanti vocaliche e labiovelari e velari palatalizzate), di Lehmann, Zgusta (1979, introduzione del fonema laringale), di Mallory, Adams (1997; teoria delle laringali, esclusione della vocale /a/ dall'inventario indoeuropeo primario) e di Kortlandt (2007; teoria delle glottali, eliminazione delle velari palatali, riduzione della serie delle occlusive a velari e labiovelari).

Ieropoli approccia ancora la questione a p. 42, sostenendo che Semerano smontò le ricostruzioni della favola "con una giusta dose di sarcasmo". Il punto che non va passato in secondo piano è che il benché minimo sarcasmo sarebbe comunque fuori luogo: gli indo-europeisti sono i primi a maneggiare il loro paradigma ricostruttivo come un modello di comodo, non come una Bibbia granitica. Trattare con sarcasmo l'evoluzione e le criticità del paradigma PIE sarebbe come ridicolizzare la fisica del Novecento perché il modello atomico si è evoluto nel tempo, da Rutherford in poi. Il tono di Pisani (1969) è quello costruttivo di un intellettuale che dall'interno delle regole di ingaggio della indo-europeistica invitò i discepoli alla prudenza; il tono di Semerano è quello denigratorio di chi si pone fuori dalla cerchia. Si rifletta sul fatto che anche Vittore Pisani (come Semerano) era un autodidatta, in sanscrito, in glottologia come in linguistica comparativa; con ben altri risultati e ben altro seguito. Quindi il mondo accademico è in grado di recepire talenti quando rispondano a specifici requisiti di metodo; *esiste* una mobilità sociale all'interno dell'università. Tanto più che Semerano si atteggiò a escluso dal novero degli indoeuropeisti, ma non venne adottato nemmeno da quello dei semitisti.

Il libello di Semerano (2005), ai glottologi, deve servire però da monito di riflessione didattica e divulgativa: perché gli indoeuropeisti hanno fallito nel coinvolgere il *target audience* degli studenti secondari e universitari nei

propri specialismi e hanno lasciato l'opportunità a Semerano di sembrare un luminaire? Tanto più che le sue opere degli anni Zero sono state pubblicate da un editore scolastico, non da un minore.

Semerano non puntava a rivalutare il ruolo della paretimologia: ne fu vittima (cfr. Costa 2006). Raccogliendo assonanze disposte su un medesimo piano, senza la profondità di una teoria sussumente, rifugiandosi nella pesante ridondanza dell'esposizione, Semerano era convinto che non ci fosse alcuna *Ursprache* indoeuropea, ma che il decollo delle lingue tutto derivasse dalla centrale rivoluzione urbana mesopotamica, come anche Ieropoli (2018, 36) ammette chiaramente.

Non giovò all'eredità intellettuale del Semerano il fatto che egli si astenne dall'agone delle carriere accademiche e che non accondiscese alla ritualità della consequenzialità dei contributi scientifici. Infatti, fatta eccezione per un corso di lezioni di latino medievale che tenne nel 1954 presso l'Università di Firenze, nell'ambito della scuola di Paleografia Latina diretta dal professor Renato Piattoli, non tenne mai cattedre universitarie: rifiutò ad esempio l'opportunità di tenere un corso di greco ad Urbino, offertagli da Carlo Bo. Così l'opera del 1984 non è preceduta, nel curriculum dell'autore, da studi tecnici nei vari ambiti linguistici presi in esame, ed appare un po' temerario sfidare con un supposto approccio olistico (ma dai piedi d'argilla) i vari specialisti in un'epoca in cui gli studiosi si sono concentrati in ambiti sempre più ristretti delle rispettive discipline.

Semerano ha assunto il ruolo comodo di *dalit* del mondo accademico, ma è stato il primo a rifiutare l'arena di scontro.

Quando poi gli indizi di Semerano non si limitano più a svolgere il ruolo di segnali d'allarme per gli indoeuropeisti, e a rammentare le continue e fertili interferenze di popoli circostanti non PIE, ma tendono invece a ricondurre il PIE tutto a un'origine semitica, ebbene a questo punto non possiamo più seguirlo: "Insomma, le lingue indoeuropee esistono certamente, ma non ha senso parlare d'indoeuropeo, in quanto esse si sarebbero sviluppate a partire da un tronco semitico" (ivi, 32).

Convinto di servire la causa di Semerano, Ieropoli (ivi, 43) critica l'impianto di Szemerényi (1985, 44), quando afferma "se una legge fonetica non sembra essere efficace, se ne deduce che vi è l'interferenza di un'altra legge fonetica o che è in corso l'azione dell'analogia". Continua Ieropoli: "Per mettere al sicuro questo suo discorso, sostenne, non senza qualche impaccio, la sua coerenza con il criterio del falsificazionismo enunciato da Popper" (*ibidem*). Ebbene, saremmo lieti di poter applicare la *Fälschungsmöglichkeit* popperiana anche a Semerano⁷. Come puntualizzò acutamente Balzaretto nella sua recensione a Semerano (1984-1994),

⁷ "L'inconfutabilità di una teoria non è (come spesso si crede) un pregio, bensì un difetto. Ogni controllo genuino di una teoria è un tentativo di falsificarla, o di confutarla. La controllabilità coincide con la falsificabilità; alcune teorie sono controllabili, o esposte alla confutazione, più di altre; esse per così dire, corrono rischi maggiori" (Popper 1986, 615).

ci si aspetta delle argomentazioni, ma si trovano esempi collegati solo per associazione d'idee, con molte ripetizioni. [Semerano] tratta tutte le parole attestate come se fossero omogenee tra di loro quasi senza una propria storia, in un presente ideale costituito dalla scrivania dello studioso dove vengono confrontati dei segni linguistici isolati dal loro contesto vitale e stampati in un modo convenzionalmente simile su tutti i vocabolari. [L]a biblioteca, da contenitore di libri, si trasforma in principio ermeneutico autorizzando la comparazione e le analogie tra gli stessi contenuti dei libri; un criterio puramente meccanico per creare l'insieme biblioteca diventa un criterio logico di appartenenza a tale insieme. [...] È la tentazione di chi vive in un mondo fatto di libri, come appare già nel primo vocabolario di ebraico stampato in Europa (1506): Reuchlin pensava di aver trovato l'etimologia del latino *missa* in un hapax di Dt 16,10. (Balzaretto 1996, 352)

5. Un problema di metodo

Tutte le etimologie in Semerano (1984-1994) vengono spiegate nel quadro di riferimento dell'accadico in base alla convinzione "che le lingue indoeuropee sono il risultato delle successive trasformazioni di basi già documentate dal sumero e dall'accadico, in antica simbiosi e in reciproci scambi, anche se l'accadico riflette talora una nuova elaborazione di basi sumere e per così dire riplasma le più antiche attestazioni di una lingua organica" (Semerano 1984, viii).

Abbiamo detto in apertura del presente contributo che "the devil is in the detail", quindi abbandoniamo il piano olistico-epistemologico e prendiamo in esame, a mo' di cartina di tornasole, due schede etimologiche nell'opera monumentale del Semerano.

5.1 ἄπειρον

Semerano indaga l'origine di un termine chiave nella filosofia di Anassimandro, l'intellettuale ionio del VI a.C., figlio della cultura delle colonie greche d'Asia Minore. Come tutti i filosofi greci dell'età arcaica, Anassimandro cerca di trovare l'elemento principio di tutto; propone di individuarlo nell'ἄπειρον, interpretato dai classicisti come l'"indeterminato", da πέρῃς, "termine".

Secondo Semerano l'ἄπειρον di Anassimandro deriverebbe invece dall'accadico *eperu*, "polvere", o dal proto-semitico **apar*, ebraico *aphar*. Quando Anassimandro afferma che tutto nasce dall'ἄπειρον e tutto torna nell'ἄπειρον, in realtà starebbe dicendo che tutto nasce nella polvere e ritorna nella polvere, un'idea ben nota del mondo semitico (cfr. Gen 3, 19: הָאָדָם יִכְבְּדוּ אֶת־פָּנָיו לְאֹדָם, *ki-'afarattah, ve'el-'afartashuv*; "Come polvere sei, alla polvere ritornerai").

A prova linguistica di questa derivazione, Semerano adduce che l'etimo πέρῃς presenta /ě/, mentre ἄπειρον ha dittongo /ei/, da leggersi /ě/.

Perché Semerano, di formazione grecista, sembra voler ignorare che nel dialetto ionico di Anassimandro questa alternanza è tipica?

Colpisce poi che nei suoi dizionari etimologici (effettivamente pubblicati un decennio prima di Semerano 2005, in cui viene proposta questa origine semitica del termine anassimandro) l'Autore analizzi un termine cognato, il πόντοςᾰπέριτος di *Od.*, X, 195, nei termini tradizionali di "infinito"⁸: perché qui non dovrebbe valere la discendenza dal protosemitico per "polvere" e l'alternanza ě/ei non crea perplessità?

Proviamo a ribaltare i preconcetti ed ammettiamo in via ipotetica che l'intuizione di Semerano sia corretta. Possiamo immaginare che l'intellettuale microasiatico abbia sentito pensatori semiti parlare (in Reichs-Aramäisch?) dell'origine dell'uomo nell'*aphar*, e per pareidolia acustica questa concezione gli abbia innescato una serie di riflessioni sull'ἄπειρον. Questo non toglie comunque che nel prosieguo del suo impianto filosofico il significato ineludibile di ἄπειρον come "indeterminato" giochi un ruolo fondamentale. Non si capisce perché Semerano voglia ignorare il contesto filosofico, come se nella mera assonanza tra lemmi risiedesse la verità delle parole e delle loro relazioni.

5.2 *rēs*

Un altro esempio delle paretimologie di Semerano è dato dalla sua proposta per l'origine del latino *rēs*, "cosa". Così scrive Semerano nel suo *Dizionario etimologico del latino e delle voci moderne* a tal proposito:

rēs, rēi rei oggetto, beni, sostanze, oggetto di interesse, di contesa, affare, etc. Si fecero richiami, senza affrontare il problema, al ved. *rām* (ricchezza), al sanscrito *revān* (ricco): per il quale cfr. ass. *rabūm* (grande, potente); *rēs* richiama la base di accad. *rēš*, st. c. di *rēšu* (oggetto, pezzo, capo nel senso lat. di "caput" nelle enumerazioni, cioè unità da computare, beni, 'Stuck: Vié; Haupt, Kopf, Bestes, Hauptstuck'; *rēšmakkūri*: 'Kapital'). (1994, vol. II, 545)

Egli accosta il nominativo *rēs*, e non il tema *rē-*, all'accadico *rēš* (costrutto *rēšū*), "testa". Si obietterà che il processo paretimologico non guarda in faccia a queste che sono sovrastrutture bizantineggianti. Ma allora perché non prendere le mosse dall'accusativo *rem*, per accostarlo poi all'accadico *rēmu* "ventre"?

"Si fecero richiami, senza affrontare il problema": manca il benché minimo accenno a una bibliografia che permetta un riscontro nella lettura scientifica da parte del lettore.

Semerano usa prudentemente il verbo "richiama" invece che "discende": come dovremmo quindi intendere questi accostamenti? Come suggestioni? Se il dizio-

⁸ "Mare infecondo o illimitato" (cfr. *Le origini della cultura europea*, vol. II, *Dizionari etimologici*, *Dizionario della lingua greca*, p. 33, alla voce ἄπειρέσιος).

nario si definisce sin dal titolo come “etimologico”, il compilatore deve arrischiare una visione ricostruttiva. Nella migliore delle ipotesi, dovremmo intendere queste schede come appunti per le generazioni future di filologi che vogliono esplorare faglie di contatto tra mondo protosemitico e mondo indoeuropeo.

Nell'accostare il latino *rēs* all'accadico *rēšu*, a cosa punta esattamente Semerano? A suggerire che la famiglia indoeuropea abbia subito a un certo punto (presto) una massiccia influenza semantica dell'accadico? Che il lat. *rēs* non venga da una radice PIE *reH₁ – “cosa (preziosa)” (cfr. Sihler 1995, 329-330⁹), bensì dal lemma accadico?¹⁰ Una qualche lingua PIE sarebbe venuta in contatto con l'accadico *rēšu* e il lemma sarebbe passato in latino? O che in realtà in origine siamo di fronte a una medesima famiglia?

È vero che la formazione dei glottologi fa sì che oggi sia difficile avere le competenze per puntare a una convergenza tra glottologia semitica e glottologia indoeuropea; è vero che molte falde di contatto aspettano di essere esplorate; è vero altresì che il fatto che accadico e lingue PIE siano grammaticalmente molto diverse non comporta minimamente un ostacolo per i parlanti, nell'ottica di prestiti e di interferenze. Ancora: a rigore, accadico e latino ebbero l'opportunità storica di interferire. Semerano prende in esame il babilonese standard, comunemente usato nei dizionari, attestato verso il 1500 a.C.; il neo-babilonese è attestato fino addirittura al II d.C., quindi il latino e (un dialetto dell') accadico sono cronologicamente coesistiti – ma questa interferenza in che luogo e in che occasioni avrebbe avuto luogo? Non stiamo poi parlando di termini specifici, per i quali è plausibile pensare a un prestito ed è spesso possibile seguire la storia (come ad es. in greco il cristallo βήρυλλος, o un “congegno” per un cantiere edile, la μηχανή), bensì di un sostantivo comune – il più comune di tutti, *res*.

La questione alla base della validità delle ricerche del Semerano (una questione che Semerano non pone criticamente, ma che Ieropoli invece acutamente esplora) è quella della datazione relativa della dispersione del PIE e della emersione del mondo semitico: quando i popoli PIE si diffondono dalla loro *Urheimat*, intersecano terre dove la cultura semitica (agricola, urbana) è già forte? Se sì, come è possibile che non ne abbiano sentito l'influenza? E quale è questa *Urheimat*?

Nelle parole di Ieropoli,

⁹Una radice che in effetti, al di fuori del latino, non è attestata in greco ma solo in vedico. Ma prendendo il Sihler e limitandoci ad esempio al passo menzionato, il filologo di Seattle approfitta della disamina del lemma *rēs* per mettere in discussione la categoria stessa di “quinta declinazione” in latino e – tramite un confronto con i dialetti sabellici – la validità di un ramo italico indipendente all'interno della famiglia IE, dimostrando egregiamente quella capacità di passare dal dettaglio al globale di cui Semerano accusava gli indoeuropeisti di mancare.

¹⁰Non postulato, si badi, ma *attestato*: qui giacerebbe il vantaggio per Semerano.

è una forzatura anti-storica assumere che ci sia stata una grande diaspora del popolo indoeuropeo: poiché affinché possa avvenire la diffusione dei popoli, della loro cultura e della loro lingua ci deve essere sempre preventivamente un processo di grande concentrazione e solo dopo, casomai, avviene la diffusione. E il primo grande processo di forte concentrazione è avvenuto con la costituzione delle grandi città e degli organismi statali mesopotamici. (2018, 40)

È vero che la ricostruzione dei glottologi indoeuropeisti fa spesso apparire la diffusione PIE come se fosse avvenuta nel vuoto, o per aree in cui la lingua di sostrato avrebbe avuto interferenze minime con la lingua dei migranti.

Ed invece, ha ragione Ieropoli a sottolineare che

studi recenti come quelli dell'assiriologo americano Benjamin Foster, l'assiriologa britannica Stephanie Dalley e l'antropologo cubano Guillermo Algaze hanno definitivamente mostrato che a partire dalla seconda metà del IV millennio a.C. la Mesopotamia aveva raggiunto un altissimo grado di civiltà, che in seguito innesco un vero e proprio espansionismo economico-commerciale e culturale, basato su intensi traffici, insediamenti commerciali e colonie, diffusamente stabilite in regioni limitrofe come Siria, Anatolia e Iran ma anche in Palestina, Egitto e Mar Egeo, Golfo Persico e India, tanto da far parlare per la prima volta di *sistema mondo*. (2018, 52)

È nota l'acculturazione accadica sugli Ittiti in Anatolia: gli stessi Ittiti del resto adottarono la scrittura cuneiforme di derivazione accadica; in Cappadocia erano presenti numerose colonie assire.

Sulla datazione e origine della dispersione PIE, la comunità scientifica non ha del resto raggiunto un consenso unanime¹¹; a complicare il quadro, Ieropoli menziona volentieri la Teoria della Continuità etnolinguistica, preannunciata dall'archeologo belga Marcel Otte e poi dal glottologo torinese Mario Alinei, secondo la quale l'unità indoeuropea andrebbe ricercata già in Africa, nel Paleolitico, 40.000 anni fa, e non nel Neolitico o nell'età dei metalli.

Ma Ieropoli dovrebbe tenere altresì nella dovuta considerazione che le teorie dell'Alinei non hanno trovato credito maggioritario nel *milieu* accademico, e che anzi sono state contestate puntualmente e direi efficacemente da Loporcaro (2009, 43-47).

¹¹ Fondamentalmente due le ipotesi oggi prevalenti: quella maggioritaria, la kurganica, o delle invasioni partite dalle steppe del Caucaso, cui diede un decisivo apporto l'archeologa lituana Maria Gimbutas; e quella anatolica di Colin Renfrew (spostamenti di pacifici contadini dell'Anatolia orientale risalenti già al VI millennio a.C.), rafforzata dalla scoperta del più antico villaggio neolitico finora rinvenuto, quello di Catalhöyük, portato alla luce in Anatolia da James Mellaart in una campagna di scavo tra il 1961 e il 1965, in cui vennero identificati 18 livelli stratigrafici che vanno dal 7400 al 5700 a.C. ca. Sul quando: le somiglianze fra le lingue della famiglia indo-europea, attestate a partire dal 2000 a.C. circa, suggeriscono di immaginare una protolingua preistorica, parlata circa settemila anni fa. I primi ritrovamenti di testi in accadico, sono infatti nei testi sumeri e risalgono al XXIX secolo a.C. Sulla direzione della diffusione PIE, cfr. gli studi recentissimi di Reich (2018), allievo di Luca Cavalli Sforza.

Semmai riveste indubbio interesse la menzione che Ieropoli fa dei lavori di Marcantonio (2009), la quale si chiede: “abbiamo adattato i dati al modello (dell’indoeuropeo), o abbiamo reso il modello così flessibile da poterlo adattare a quasi tutti i dati?”. La conclusione cui giunge la studiosa è che

la maggior parte delle leggi fonetiche (stabilite all’interno della teoria dell’Indoeuropeo) manca di significatività statistica e di conseguenza la maggior parte delle corrispondenze convenzionalmente stabilite, non sono vere e proprie corrispondenze, ma più probabilmente possibilità di somiglianza. (Ivi, 41)

Ma se volessimo completare l’affresco delle teorie che hanno recentemente complicato il paradigma PIE, varrebbe allora la pena menzionare la proposta che spiega la diversificazione dell’indo-europeo in termini di creolizzazione, il che comporterebbe un abbassamento della datazione della ramificazione e una compressione dei tempi di questo meccanismo. Vale la pena riportare Beckwith:

Mallory and Adams [...] discuss the influence of local non-Indo-European languages on the Indo-European languages. Lehmann’s (1993: 281-283) discussion of it actually supports the creolization theory, though it is not mentioned there and he elsewhere argues against it. [...] On the creolization theory, see also Garrett (1999, 2006) [...] What is unusual is the idea that Indo-European, uniquely among the languages of the world, should have preserved its ancestral form (Proto-Indo-European) for thousands of years, then broke up purely via internal chronological change over more thousands of years, and finally developed into the attested daughter languages, all without any creolization. Creolization is explicitly rejected as a factor in the development of the Indo-European daughter languages despite the fact that the daughter languages are mostly attested first in areas quite distant from the areas where the other daughter languages are first attested, and none of them are attested in the Proto-Indo-European homeland region until after they are attested elsewhere. That means the Indo-European speakers must first have settled in areas where other peoples already lived and mixed with them, producing different creoles of the inherited language, before their languages are first attested. [...] The immigrants’ Indo-European language was spoken by their local wives and children with a local accent and some grammatical changes, producing a dialect or creole which was simply an altered local version of the dominant Indo-European language. (2009, 371-372)

6. I simpatizzanti di Semerano: un problema epistemologico

A conclusione della sua monografia, Ieropoli enumera i simpatizzanti dell’opera di Semerano (2018, 65): Cacciari, Pettinato, Zolla, Galimberti, Severino, Canfora, Pontiggia e Del Corno. Tra essi, significativamente, non figurano linguisti comparativisti: Canfora e Del Corno sono filologi classici aperti ad ammettere l’influenza semitica sulla cultura greca, ma non ad avallare le ricostruzioni di Semerano; Pettinato è un semitista il cui sostegno a Semerano fu più culturale che linguistico; Zolla fu un

intellettuale curiosissimo, che subentrò a Mario Praz come docente di Letteratura angloamericana alla Sapienza, e scoprì per il mercato editoriale italiano Tolkien e Florenskij. Per Zolla, Semerano è l'ipostasi del bisogno di un cambio di paradigma, di un salto delle dicotomie; fornisce l'energia suggerita dal miraggio di una possibile convergenza primigenia delle lingue; offre il pretesto per abbandonare un paradigma che sa di stantio, di filo-prussiano, di euro-centrico. Ma perché, segnatamente, tra i sostenitori non vi è nessun glottologo? Perché, ovviamente, è necessario distinguere tra l'entusiasmo (o lo scetticismo?) di esplorare questa convergenza ulteriore tra famiglia indo-europea e famiglia semitica, e farlo con il non-metodo di Semerano. Semerano non fu solo perché gli altri glottologi non vogliono esplorare queste falde di contatto, ma perché non volle esplorarle con l'acribia sistemica degli altri glottologi.

Per gli indo-europeisti che volessero indagare i contatti con il proto-semitico, una manciata di opere datate risultano purtroppo insuperate: Keller (1891), Lewy (1895) e Lokotosch (1927). Significativamente, Semerano non li consultò per le sue opere; vi avrebbe trovato un quadro metodologico di riferimento. Più recente e più specifico, sulle falde di contatto tra una lingua IE e una lingua semitica, l'iranico ed il siriano, rimane un *reference tool* esemplare: il contributo di Ciancaglini (2008). Proprio l'interazione tra accadico e ittita è presa in esame da Watson (2005), che sottolinea i prestiti del secondo verso il primo, e che quindi smantella la visione semeraniana di un'unilaterale egemonia accadica. Più recentemente Gasbarra, Pozza (2014) portano esempi dell'ittita come possibile mediatore tra accadico e miceneo.

7. *Anti-semitismo dell'indo-europeistica?*

Infine, sul punto (3), Ieropoli ha probabilmente – e dolorosamente – ragione ad additare l'antisemitismo di molti filologi classici della prima metà del secolo scorso. Ma prende un abbaglio quando sostiene che

tuttora nei manuali d'indoeuropeistica o in recenti dizionari etimologici di greco molto quotati, come quello di Beekes 2009, si parla di *voci mediterranee* o più spesso di *voci di sostrato* (pre-greco o non indo-europee) ma anche di *sostrato mediterraneo: escamotage* per non dire chiaramente: *voci semitiche* o *proto-semitiche*.

Alla stessa stregua, Devoto userà spesso il vago termine di *voci mediterranee*, evitando quello di voci semitiche, indice di una certa resistenza a considerare fino in fondo la connessione indoeuropeo-semitico. (2018, 50)

Mi limito a smontare l'osservazione sul più recente Beekes. Il linguista olandese non ha alcun problema ad individuare, in più di un centinaio di voci tra l'altro, prestiti esplicitamente indicati come semitici (un esempio per tutti s.v. Ἀδωνις; Beekes 2009, 23), mentre nella stessa opera "Mediterranean substrate" viene impiegato per appena una cinquantina di voci, evidentemente ad indicare l'influenza di una lingua non semitica, precedente l'espansione semitica nel Mediterraneo e non ulteriormente specificabile.

In conclusione sembra che Ieropoli appiattisca sullo stesso piano la storia della filologia (per ragioni vuoi ideologiche, vuoi budgetarie, il dialogo tra indo-europeisti e semitisti in passato non è stato semplice) con i risultati più recenti del confronto fra i glottologi specialisti delle due famiglie.

8. Le ricerche sulle convergenze indo-europee e semitiche nell'ultimo secolo: un contesto più ampio

Sugli studi circa una possibile convergenza tra famiglia indo-europea e famiglia semitica, riporto un'osservazione fondamentale di Sihler, che ben riassume l'atteggiamento per nulla prevenuto degli indo-europeisti:

the designation 'laryngeals' [...] was the attempt to trace PIE and Proto-Semitic to a common ancestor. This has been widely recognized as a plausible avenue of research, but it is seriously hampered at the outset by the lack of resemblance between the inventories of PIE and P^{Sem}. consonants, as they are usually worked out. Two consonant systems could hardly be less alike; it is hard to know even where to begin probing tentatively for correspondences. (1995, 165)

La linguistica indo-europea ha dunque la maturità e gli anticorpi per rinnovarsi senza bisogno di spallate a-scientifiche.

In realtà i glottologi hanno da decenni inserito la questione della convergenza tra indo-europeo e semitico in un contesto ben più ampio: è possibile ricostruire superfamiglie? Quanto indietro è lecito ed opportuno andare nella ricostruzione di proto-forme di proto-lingue (Kenanidis, Papakitsos 2018).

Sin dal 1873, il semitista Friedrich Delitzsch indagò i paralleli lessicali tra indoeuropeo e semitico. Quindi, all'inizio del XX secolo, il linguista danese Hermann Möller, nel corso di diverse pubblicazioni¹², tentò di dimostrare che indoeuropeo e semitico potevano essere correlati. Il lavoro di Möller è stato successivamente proseguito dal linguista francese Albert Cuny, le cui ultime pubblicazioni risalgono alla metà degli anni Quaranta. Gli sforzi di Möller e Cuny non furono generalmente molto apprezzati dalla comunità accademica; fa eccezione un allievo di Möller, il linguista danese Holger Pedersen, che propose (Pedersen 1903, 560-561 e 1931 [1924], 335-339) di raccogliere indo-europeo e alcune lingue extra-IE (semitico, samoiedo e finnico-turco, turco, mongolo, mancese, yukaghir e inuit) sotto l'etichetta di "nostratico". È una denominazione che parte infelice, dal lat. *nostrās*, "nostrano", e che nel quadro dell'attuale anti-eurocentrismo suona ormai desueta.

¹² Segnatamente, Möller 1906. "This is a splendid attempt to discover the laws controlling the relationship between Indo-European and Semitic consonants – a successful attempt, although only the main lines of development are traced", commenta Bomhard (2018, 3).

Sebbene all'inizio i colleghi non avessero sposato le intuizioni di Pedersen, la teoria nostratica venne recuperata agli inizi degli anni Sessanta dal giovanissimo ucraino Vladislav Illič-Svityč, che accumulò materiale per dimostrare una convergenza tra IE e proto-uralico. Un incidente automobilistico nell'estate del 1966 privò troppo presto la comunità scientifica internazionale del talento di Illič-Svityč¹³, il quale però aveva fatto in tempo a creare un gruppo di lavoro che portò avanti le sue ricerche, concentrandosi soprattutto sul campo lessicale. Illič-Svityč aveva infatti pianificato di preparare un dizionario comparativo nostratico che elencasse oltre 600 radici nostratiche e che tracciasse il loro sviluppo in dettaglio in ciascuna delle lingue figlie in cui erano attestate. Nel 1965 aveva già pubblicato un rapporto preliminare su queste ricerche: era riuscito a preparare le voci per circa 350 radici. Dopo la sua morte, il lavoro di Illič-Svityč fu approntato per la pubblicazione dagli sforzi dedicati da Rimma Bulatova, Vladimir Dybo e Aharon Dolgopolsky, con il risultato che il primo volume del dizionario apparve nel 1971, contenente 245 voci; un secondo volume, più piccolo, apparve nel 1976, elencando le voci dalla 246 alla 353 e fornendo un indice per entrambi i tomi. Questo completò la pubblicazione di tutto il materiale preparato da Illič-Svityč stesso; quando apparve questo volume, Dolgopolsky stava emigrando in Israele. Infine, il primo fascicolo del terzo volume apparve nel 1984, contenente le voci dalla 354 alla 378, nessuna delle quali fu preparata da Illič-Svityč.

Successivamente, un certo numero di altri studiosi di altri Paesi ha iniziato a dare importanti contributi, tra cui Václav Blažek, Allan R. Bomhard, Joseph H. Greenberg, Alexis Manaster Ramer e Vitaly Shevoroshkin, tra gli altri. Sono nate due scuole, la Scuola di Mosca, il cui principale portavoce è Aharon Dolgopolsky, e la American School, il cui alfiere principale è Allan R. Bomhard.

Uno dei principali problemi della scuola moscovita nostratica è l'eccessiva dipendenza dall'uralico. Per Bomhard (2018) è evidente che il proto-uralico non sia la lingua figlia nostratica più conservatrice. Piuttosto, appartiene, come ha cercato di mostrare Greenberg (2000-2002), alla sottobranchia eurasiatica¹⁴. Di conseguenza, i tentativi di ricostruire forme proto-nostratiche sulla base del proto-uralico possono solo portare a risultati minati alla radice.

¹³ Nell'agosto del 1966, Illič-Svityč stava facendo una spedizione per studiare i dialetti ungheresi della Transcarpazia, ma il 21 fu investito da un'auto fuori Mosca, morendo per le conseguenze dell'incidente l'indomani.

¹⁴ Al momento i paleolinguisti, qualora siano disposti a impegnarsi in remote relazioni linguistiche, concordano generalmente che ci siano due principali macrofamiglie per spiegare le origini delle lingue dell'Eurasia settentrionale: l'eurasiatico e il dene-caucasico. Se l'eurasiatico ha generato qualche interesse e discussione tra i linguisti storici (cfr. ad esempio Nettle, Renfrew 1999, Hegedús, Sidwell 2004), dall'altra parte, il dene-Caucasico (DC), al di fuori della rivista *Mother Tongue*, non è stato quasi mai discusso dai linguisti.

In Italia anche Piero Meriggi (professore di glottologia all'università di Pavia dal 1949) e Luigi Heilmann (Università di Cagliari dal 1957, e poi di Bologna) non escludono una superfamiglia indo-semite (cfr. Petroni 1992).

I membri comunemente riconosciuti della superfamiglia nostratica oggi sono: l'indo-europeo, il dravidico, l'uralico (ugro-finnico e samodico), il turco, il mongolo, il kartvelico, con branche minori più controverse, quali il giapponese, il coreano, il mancese, il chukoto-kamchatkano, l'elamita, etc.

9. Convergenza dell'indo-europeo e del semitico nella teoria nostratica

Bomhard, nella monografia del 1984 intitolata *Toward Proto-Nostratic: A New Approach to the Comparison of Proto-Indo-European and Proto-Afroasiatic* provò a dimostrare che indo-europeo e semitico (poi espanso a includere tutta la famiglia afroasiatica) potevano essere lontanamente imparentati.

Joseph Greenberg preparò un lavoro in due volumi intitolato *Indo-European and its Closest Relatives: The Eurasiatic Language Family*. Il primo volume, pubblicato all'inizio del 2000, affrontava il livello grammaticale, mentre il secondo, pubblicato all'inizio del 2002, trattava il livello lessicale. Greenberg radunava nella sua superfamiglia eurasiatica indoeuropeo, uralico-yukaghir, altaico (mongolo, chuvash-turco e manciù-tunguso), giapponese-coreano (coreano, ainu e giapponese-ryukyuan), gilyak (nivkh), chukchi-kamchatkan, ed eskimo-aleut. A differenza di Illič-Svityč, Dolgopolsky e Bomhard, Greenberg non incluse il kartveliano, l'afroasiatico o l'elamo-dravidico – non perché credeva che non fossero collegati, ma perché riteneva che questi tre *phyla* linguistici fossero più lontanamente imparentati con l'indoeuropeo degli altri, che insieme all'indoeuropeo formano un sottogruppo tassonomico naturale. Negli ultimi due decenni, da una parte diversi studiosi (come Greenberg, Ruhlen, Militarëv e Starostin) hanno suggerito che l'afroasiatico dovrebbe essere considerato come una lingua-sorella (“coordinata”) rispetto al nostratico piuttosto che come una lingua figlia nostratica, mentre altri, inclusi Illič-Svityč e Dolgopolsky, la interpretavano come un ramo a tutti gli effetti del nostratico. Tuttavia, questo non è necessariamente un problema aut/aut. È possibile un'altra spiegazione, ovvero il riconoscimento che non tutti i rami di nostratico siano sullo stesso piano.

Bomhard ha cambiato diverse posizioni rispetto alle sue monografie precedenti (1984 e 1994 con Kerns). Oggi (2018, 288) interpreta il nostratico come un'entità tassonomica di livello superiore; l'afroasiatico si distinguerebbe come un ramo estremamente antico e indipendente – più precisamente, come il primo ramo del nostratico ad essersi separato dal resto della comunità linguistica nostratica; solo successivamente, comunque presto, si sarebbero separati il kartveliano e l'elamo-dravidico.

È chiaro da un'analisi del loro vocabolario, delle radici pronominali e dei sistemi morfologici che l'indoeuropeo, l'uralico-yukaghiro, l'altaico, il gilyak (nivkh), il chukchi-kamchatkan e l'eschimo-aleutino sono più strettamente

correlati più come gruppo che presi indipendentemente all'afroasiatico, e per questo motivo Bomhard è d'accordo con Greenberg nella creazione di un sottogruppo eurasiatico distinto all'interno del nostratico.

Uno dei problemi che sorgono nel prendere in esame lo *Sprachbund* sumero-accadico (come in Italia fece Semerano, per tornare alla prima parte del presente contributo, o come negli Stati Uniti fece negli anni Novanta Levin) è la posizione (isolata) del sumero. Bomhard pensava che il sumero potesse essere una lingua nostratica, ma recentemente ha cambiato idea: Bomhard (2018, 336) conclude che il sumerico non ha una relazione speciale con l'elamo-dravidico, né ha una relazione speciale con nessun'altra lingua figlia nostratica. Piuttosto, le prove sembrano indicare che il sumerico non sia affatto una lingua figlia nostratica, ma che sia "lontanamente correlato" al nostratico. Tuttavia, la natura di questa correlazione è lungi dall'essere definita.

Un altro caso problematico, più generale, è la posizione della famiglia delle lingue africane. A causa delle divisioni estremamente profonde tra i sei rami dell'afroasiatico (semitico, egiziano, berbero, omotico, cushitico e ciadico), che sono molto più grandi di quelli trovati, a titolo di confronto, tra i primi rami attestati di indoeuropeo, la lingua madre africana deve essere collocata nel lontano 10.000 a.C. (cfr. D'jakonov 1988, 33, n. 15), o forse anche prima, secondo alcuni studiosi: Hodge (1993, 99), per esempio, data il proto-afroasiatico – da lui chiamato lisramico – al 13000 a.C.

Questo problema incide, a cascata, sul confronto tra indo-europeo e semitico. Bomhard (1997) era convinto che si sarebbero raggiunti risultati migliori includendo altre lingue afroasiatiche: appartiene infatti a quel gruppo di studiosi che crede che il semitico sia più strettamente connesso ad altre lingue afroasiatiche piuttosto che a quelle indo-europee o a qualsiasi altra lingua o gruppo di lingue. Ne conseguirebbe che è *la famiglia afroasiatica* che deve essere confrontata con l'indoeuropeo (e con altre lingue nostratiche) e non il solo semitico, che rappresenta solo *un ramo* dell'afroasiatico, e probabilmente nemmeno il ramo più rappresentativo.

García Trabazo (2003) registra sì le fortissime riserve con cui è stata ricevuta l'opera di Levin (2002; che affronta la comparazione a livello morfologico, sintattico, lessicale e fonetico tra IE e semitico), sia dagli indoeuropeisti quali R. Schmitt, sia da nostristi quali A.R. Bomhard. Tuttavia riconosce come, nonostante il deficit di sistematizzazione, l'opera riporti una tale messe di informazioni che, se impiegata con la dovuta cautela, può essere utile per "confrontare le lingue" in senso lato, anche se forse più nell'ottica della "linguistica contrastiva" di ispirazione fundamentalmente sincronica, che in quella della "linguistica comparata", orientata al difficile e complesso compito della ricostruzione di stadi linguistici preistorici.

Per rimanere all'ambito lessicale, Watson (2013) ha passato in rassegna i supposti prestiti semitici in indo-europeo: il numero di prestiti è relativamente esiguo rispetto all'intero lessico ereditato. Oltre ai prestiti espliciti tra

le lingue, occorre enucleare anche *Wanderwörter* e *Kulturwörter*. *Wanderwort* è “a word that travels beyond the boundaries of any concrete language contact setting and spreads throughout a number of languages, many of them being substantially separated by geography and time”; *Kulturwort* è “a word attested in more than one language but without a clear and specific etymology or language source” (Rubio 2005, 330 n. 80). Non è facile distinguere tra le due classi. Un esempio è la parola “cumino”, che è attestata sia in diverse lingue semitiche, sia in lineare A (come *ku-mi-na*), sia in lineare B (come *ku-mi-no*), greco (κῦμινον), ittita (come *kappani-*) e persino in una lista lessicale bilingue di Ebla (Catagnoti 2010). È un *Wanderwort*, un *Kulturwort* o semplicemente un prestito semitico in greco? È evidente che i criteri sopra riportati in certa misura si sovrappongono. Non è chiaro poi se alcune corrispondenze siano prestiti veri e propri o traslitterazioni, ad esempio [il] greco σκόροδον = siriano *sqwrdwn*, “aglio”. L’approccio migliore è raccogliere quanti più possibili equivalenze e supposti prestiti e quindi valutarli in modo critico, senza preconcetti sulla provenienza. Watson (2013) si è appunto concentrato su distinguere tra lessico ereditato, prestiti, “parole culturali” e “parole vaganti”, fornendo un contributo significativo ai semitisti comparativisti.

I detrattori della teoria nostratica sottolineano l’enfasi sulla “quantità rispetto alla qualità” dei dati nei nuovi enormi corpora di comparazione; i nostratisti ritengono invece più utile per ora identificare il maggior numero di prove “basilari” per la macrofamiglia in questione. L’identificazione di questa “core evidence”, costituita da un piccolo, ma generalmente stabile strato del lessico di base, è necessaria per conferire “a more historically realistic flavor to the hypothesis” (Kassian, Starostin, Zhivlov 2016, 392), e la sua valutazione statistica aiuterà anche a capire meglio il posto dell’indoeuropeo tra gli altri potenziali costituenti del nostratico.

Stefan Georg, recensendo Salmons e Joseph (1997), chiosava:

A host of sources for potential errors are awaiting any Nostraticist, especially since it seems impossible today for a single linguist to control all the relevant data from (at least) six major language families, let alone to keep track of every potentially relevant development in Uralic Studies, Dravidology etc. Yet it has to be done, somehow. (Georg 2000, 434)

I nostratisti sostengono che, nel valutare le prove, la plausibilità tipologica dei cambiamenti semantici e l’assenza di conflitti topologici nell’albero non siano meno importanti della regolarità dei cambiamenti fonetici. Il livello di credibilità delle varie teorie sulle connessioni tra IE e altre famiglie esterne all’IE può essere organizzato lungo un gradiente – dall’“indo-uralico” a un generale “nostratico”, – e indicare implicazioni che tale accordo può comportare per studi futuri.

Stefanski (1996, 217) liquidava la prima parte di Bomhard, Kerns (1984), dedicata alla morfosintassi del nostratico, con un “à plutôt un ca-

ractère superficiel”: non sono affrontati i problemi relativi alla tipologia della frase semplice (pp. 161-165). La maggior parte della monografia consiste nel dizionario comparativo delle lingue nostratiche (pp. 191-714). C'è un numero impressionante di radici, ma bisogna riflettere sull'aspetto semantico di questo dizionario. Senza ricorrere alla lista di parole universali di Swadesh (1971, 283), Stefański solleva la questione di cosa il lessico approntato da Bomhard e Kerns possa insegnarci sulle tribù nostratiche e sulla loro vita sociale, le loro attività, le loro istituzioni. Ora, seguendo il dizionario e l'utilissimo indice dei lemmi (pp. 864-926), ci si forma un'idea molto vaga e imprecisa dei suddetti argomenti. Fatta eccezione per alcuni termini generali di tipo: “padre” (430, 440) e “madre” (439, 445, 454), “bambino” (545), “zia” (454), non ci sono altri termini di parentela. Uno solo l'aggettivo numerico attestato: “sette” (188). I termini per animali selvatici sono scarsamente rappresentati: ad esempio sono ricostruiti il termine “mucca”, “bue” (346) e il termine generico “animale ungueolato” (253), ma il termine “cavallo” non viene mantenuto; appare nel dizionario il termine “falco” (406), ma “lupo” non è attestato. Relativamente bene sono rappresentati i termini che designano le parti del corpo. Prevalgono nel dizionario verbi e aggettivi, a volte financo con significati piuttosto astratti, per esempio “esaminare” (411), “stabilire” (90), “valutare” (74, 195), “spiegare” (245), “essere fruttuoso” (536), “essere gentile” (386), “essere pregiato” (536), “diventare maestro” (149). Restano anche da esaminare i casi di polisemia, omonimia e sinonimia che occupano una dimensione ragguardevole, per esempio **mag-* “terra” (553), “bambino, giovane” (545), “essere eminenti, altamente stimati, gloriosi, esaltati” (514); **mar-*: “giovane animale, giovane” (522); “albero” (554); “ungere” (538); “sporcare, scurire, sporcare, macchiare, macchiare” (539); “qualsiasi corpo idrico, mare” (530); etc.

Ma Heggarty (2013) dubita *alla radice* della liceità ermenutica di ricerche lessicografiche di paleolinguistica che si spingano al di là del PIE: per le protoforme nostratiche impiega la splendida immagine di “faces in the fire”; il concetto di “parole ultraconservate” è invalidato da diversi principi di base della linguistica: la relazione tra suono e significato è essenzialmente arbitraria; i cambiamenti procedono in gran parte indipendentemente a ciascun livello; a livello fonetico, i cambiamenti si applicano generalmente senza eccezioni, indipendentemente dai significati delle parole. Infine, la stabilità del significato è impotente contro l'instabilità del suono. Anche se la parentela può sopravvivere per decine di millenni, la capacità di rilevarla dipende dal livello fonetico, il cui tempo di semivita è rapidissimo: si pensi al passaggio dal lat. *aqua* [ak^vam] al francese *eau* [o] in appena due millenni. Questa è la limitazione che Atkinson, Calude, Meadea *et al.* (2013) avrebbero dovuto testare: se sopravviva un segnale fonetico sufficiente a giudicare la *cognacy* in modo affidabile, quando ci si spinge indietro a 14450 anni fa – per non parlare di 70 millenni fa.

Riferimenti bibliografici

- Abdelali Ahmed, Chew P.A. (2008) "The Effects of Language Relatedness on Multilingual Information Re-trieval: A Case Study With Indo-European and Semitic Languages", in *2nd International Workshop on Cross Lingual Information Access (CLIA) Addressing the Information Need of Multilingual Societies, The Third International Joint Conference On Natural Language Processing IJCNLP 2008, Proceedings of the Workshop, 11 January 2008, Hyderabad, India, IJCNLP, 1-9*; online: < https://pdfs.semanticscholar.org/ba05/938226f6312c834016a11f4b5d319fc8dd01.pdf?_ga=2.234627742.1007086655.1544979213-919893559.1544979213> (11/2018).
- Alinei Mario (1996), *Origine delle lingue d'Europa*, vol. I, *La teoria della continuità*, Bologna, Il Mulino.
- (2000), *Origine delle lingue d'Europa*, vol. II, *Continuità dal mesolitico all'Età del ferro nelle principali aree etnolinguistiche*, Bologna, Il Mulino.
- Antiseri Dario, Laeng Mauro, Reale Giovanni (1986), *Filosofia e pedagogia dalle origini a oggi*, vol. III, Brescia, La Scuola.
- Aspesi Francesco (2015), "Rassegna Critica a Michel Masson, *Du sémitique en grec*", *Incontri Linguistici*, 38, 151-157.
- Atkinson Q.D., Calude A.S., Meadea Andrew *et al.*, (2013), "Ultraconserved Words Point to Deep Language Ancestry across Eurasia". *PNAS USA CX*, 21, 8471-8476; doi: 10.1073/pnas.1218726110.
- Balzaretti Claudio (1996), "Recensione a G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, Leo S. Olschki, Firenze 1984-1994", *Rivista Biblica Italiana XLIV*, 3, 351-354.
- Beckwith C.I. (2009), *Empires of the Silk Road: a History of Central Eurasia from the Bronze Age to the Present*, Princeton, Princeton UP.
- Beekes R.S.P. (2009), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, Brill.
- Bengtson J.D. (2008), "The Languages of Northern Eurasia: Inference to the Best Explanation", in Id. (ed.), *Hot Pursuit of Language in Prehistory: Essays in the Four Fields of Anthropology in Honor of Harold Crane Fleming*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 241-262.
- Bernal Martin (1987), *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. I, *The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*, New Brunswick, Rutgers UP.
- (1991) *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. II, *The Archaeological Documentary Evidence*, New Brunswick Rutgers UP.
- Bomhard A.R. (1997), "Review of Saul Levin, *Semitic and Indo-European: The principal etymologies*, *Diachronica XIV*, 1, 131-136.
- (2008), "Recent Trends in Nostratic Comparative Linguistics", *Bulletin Of The Georgian National Academy Of Sciences II*, 4, 149-150.
- (2015 [2014]), "The Nostratic Hypothesis In 2014", *NOSTRATICA KIOVIENSIS in honore Vladislav M. Illič-Svityč*, 359, 15-56.
- (2018 [2016]), *A Comprehensive Introduction to Nostratic Comparative Linguistics. With Special Reference To Indo-European*, Florence; online: <https://archive.org/details/BomhardAComprehensiveIntroductionToNostraticComparativeLinguistics_201402/page/n5> (11/2018).
- Bottéro Jean (1987), *Mésopotamie : l'écriture, la raison et les dieux*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1991), *Mesopotamia. La scrittura, la mentalità e gli Dei*, Torino, Einaudi.

- Burkert Walter (1995 [1992]), *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Harvard UP.
- Catagnoli Amalia (2010), “Il lessico dei vegetali ad Ebla, 3. Piante aromatiche (parte I): cumino e timo”, *Quaderni del Dipartimento di Linguistica – Università di Firenze* 20, 143-149.
- Ciancaglini C.A. (2008), *Iranian Loanwords in Syriac*, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag.
- Costa Gabriele (2006), “Linguistica e preistoria. II: linguaggio e creazione del sacro”, *Quaderni di Semantica* XXVII, 1-2, 199-223.
- Dalley Stephanie (1998), *The Legacy of Mesopotamia*, Oxford, Oxford UP. Trad. it. di Adriana Bottini (1998), *Il retaggio della Mesopotamia*, Milano, Adelphi.
- Delitzsch Friedrich (1873), *Studien über indogermanisch-semitische Wurzelverwandtschaft*, Leipzig, J.C. Hinrichs.
- Durand Olivier, Garbini Giovanni (1994), *Introduzione alle lingue semitiche*, Flero, Paideia.
- D’jakonov Igor’ Michajlovič (1988), *Afrasian Languages*, Moscow, Nauka.
- García Trabazo J.V. (2003), “Recensión a Saul Levin: *Semitic and Indo-European II: Comparative Morphology, Syntax and Phonetics*”, *Moenia. Revista Lucense De Lingüística & Literatura* 9, 516-519.
- Garrett Andrew (1999), “A New Model of Indo-European Subgrouping and Dispersal”, in S.S. Chang, Lily Liaw, Josef Ruppenhofer (eds), *Proceedings of the Twenty-Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, February 12-15, 1999*, Berkeley, Berkeley Linguistics Society, 146-156.
- (2006) “Convergence in the Formation of Indo-European Subgroups: Phylogeny and Chronology”, in Peter Forster and Colin Renfrew (eds), *Phylogenetic Methods and the Prehistory of Languages*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 139-151.
- Gasbarra Valentina, Pozza Marianna (2014), “Multidirectional Lexical Borrowings in the Ancient Near East in the 2nd Millennium BC”, *Athens Journal of Philology* I, 4, 245-258.
- George Andrew (2007), “Babylonian and Assyrian: A History of Akkadian”, in J.N. Postgate (ed.), *Languages of Iraq, Ancient and Modern*, Cambridge, Cambridge UP, 31-71.
- Georg Stefan (2000), “Review of *Nostratic: Sifting the Evidence* by Joseph C. Salmons, Brian D. Joseph”, *Anthropological Linguistics* XLII, 3, 431-435.
- Greenberg Joseph (2000-2002), *Indo-European and Its Closest Relatives: The Eurasiatic Language Family*, Stanford, Stanford UP.
- Hegedűs Irén, Sidwell Paul, eds (2004), *Nostratic Centennial Conference: The Pécs Papers*, Pécs, Lingua Franca Group.
- Heggarty Paul (2013), “Ultraconserved Words and Eurasiatic? The “Faces in the Fire” of Language Prehistory”, *PNAS USA* CX, 35; doi: 10.1073/pnas.1309114110.
- Hirt Hermann (1939), *Die Hauptprobleme der indogermanischen Sprachwissenschaft*, hrsg. und bearb. von Helmut Arntz, Halle Saale, Max Niemeyer.
- Ieropoli Giuseppe (2018), *Giovanni Semerano e la dicotomia indoeuropeisti-semitisti*, Lavis, La Finestra Editrice.
- Illič-Svityč V.M. (1965), “Materialy k sravnitel’nomu slovarju nostratičeskikh jazykov (indoeuropejskij, altajskij, ural’skij, dravidskij, kartvel’skij, semitohamitskij)”

- (Materiali per un dizionario comparativo delle lingue nostratiche [indoeuropeo, altaico, uralico, dravidico, georgiano, semito-kamitico]), v kn.: *Ėtimologija* 321-373.
- (1971-1984), “Opytsravneniya nostraticheskikh yazykov (semitokhamitskiĭ, kartvel’skiĭ, indoyevropeĭskiĭ, ural’skiĭ, dravidiĭskiĭ, altaĭskiĭ) (Comparazioni sperimentali di lingue nostratiche [semito-camitico, georgiano, indoeuropeo, uralico, dravidico, altaico]), *Vvedeniye. Sravnitel’nyĭ ĭslovar’* (Introduzione. Dizionario comparativo), Moskva, Nauka, 3 tomakh.
- Kaufman Stephen (1974), *The Akkadian Influences on Aramaic*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Kassian Alexei, Starostin George, Zhivlov Mikhail (2016), “The ‘Nostratic’ Roots of Indo-European: from Illič-Svityč to Dolgopolsky to Future Horizons”, *Slovo a slovesnost* LXXVII, 4, 392-415.
- Keller Otto (1891), *Lateinische Volksetymologie und Verwandtes*, Leipzig, Teubner.
- Kenanidis I.K., Papakitsos E.C. (2018), “Going to the Root: Paving the Way to Reconstruct the Language of Homo-Sapiens Proto-Sapiens Words”, *International Linguistics Research* I, 2, 1-16; doi: 10.30560/ilr.v1n2p1.
- Kortlandt Frits (2007), “For Bernard Comrie”, in Claudia Büchel, Julia Cissewski, Tyko Dirksmeyer et al. (eds), *Bernard’s Birthday Book. Die etwasandere Festschrift. A Tribute to Bernard Comrie on the Occasion of His 60th Birthday*, Leipzig, Planck Institute for Evolutionary Anthropology, 57.
- Lehmann W.P., Zgusta Ladislav (1979), “Schleicher’s tale after a century”, in Bela Brogyanyi (ed.), *Festschrift for Oswald Szemerényi on the Occasion of His 65th Birthday*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 455-466.
- Lehmann W.P. (1993), *Theoretical Bases of Indo-European Linguistics*, London, Routledge.
- Levin Saul (1971), *The Indo-European and Semitic Languages*, Albany, State University of New York Press.
- (1995), *Semitic and Indo-European. The Principal Etymologies. With Observations on Afro-Asiatic*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- (2002), *Semitic and Indo-European II: Comparative Morphology, Syntax and Phonetics*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- Lewy Heinrich (1895), *Die semitischen Fremdwörter im Griechischen*, Berlin, Gaertner.
- Lokotosch Karl (1927), *Etymologisches Wörterbuch der europäischen (Germanischen, Romanischen und Slavischen) Wörterorientalischen Ursprungs*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- Loporcaro Michele (2009), *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza.
- Mallory J.P., Adams D.Q. (1997), *Encyclopedia of Indo-European Culture*. London, Fitzroy Dearborn.
- Marcantonio Angela (2009), “Introduction”, in Ead. (ed.), *The Indo-European Language Family: Questions about its Status*, Washington, Institute for the Study of Man, 1-70.
- Masson Michel (2013), *Du sémitique en grec*, Paris, alfabarre.
- Meriggi Piero (1927), “Il problema della parentela dell’indoeuropeo col semitico”, in Carl Meinhof (Hrsg.), *Festschrift C. Meinhof. Sprachwissenschaftliche und andere Studien*, Hamburg, Friederichsen, 416-424.
- Möller Hermann (1906), *Semitisch und Indogermanisch*, Kopenhagen, Hagerup.
- Moscato Sabatino (1960), “Sulla ricostruzione del protosemitico”, *Rivista degli Studi Orientali* XXXV, 1-10.

- Nigliaccio Giuseppe (2014), "Archeologia dell'identità europea. La figura di Giovanni Semerano tra filologia e filosofia", in Ivan Pozzoni (a cura di), *Schegge di filosofia moderna*, vol. VI, Gaeta, de-Comporre, 217-235.
- Pagel Mark (2009), "Human Language as a Culturally Transmitted Replicator", *Nat Rev Genet* X, 6, 405-415; doi: 10.1038/nrg2560.
- Pedersen Holger (1903), "Türkische Lautgesetze", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* LVII, 535-561.
- (1908), "Die indogermanisch-semitische Hypothese und die indogermanische Lautlehre", *Indogermanische Forschungen* XXII, 1, 341-365; doi: 10.1515/9783110242621.341.
- (1924), *Sprogvidenskaben i det Nittende Aarhundrede. Metoder og Resultater*. København, Gyldendalske Boghandel. Eng. trans. by Id. (1931), *Linguistic Science in the Nineteenth Century: Methods and Results*, Cambridge-Massachusetts, Harvard UP.
- Petroni Liano (1992), "Ricordando Luigi Heilmann", in Vita Fortunati (a cura di), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. III, Ravenna, Longo, 11-15.
- Pisani Vittore (1959), *Saggi di linguistica storica: scritti scelti*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- (1969), *Lingue e culture*, Brescia, Paideia.
- (1974 [1917]), *Crestomazia Indeuropa: testi scelti con introduzioni grammaticali, dizionario comparativo e glossari*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Reich David (2018), *Who We Are and How We Got Here: Ancient DNA and the New Science of the Human Past*, Oxford, Oxford UP.
- Nettle Daniel, Renfrew Colin, eds (1999), *Nostratic: Examining a Linguistic Macrofamily*, Cambridge, The McDonald Institute for Archaeological Research.
- Rubio Gonzalo (2005), "On the Linguistic Landscape of Early Mesopotamia", in W.H. van Soldt (ed.), *Ethnicity in Ancient Mesopotamia. Papers Read at the 48th Rencontre Assyriologique Internationale, Leiden, 1-4 July 2002*, Leiden, Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 316-332.
- Scott J.C. (2017), *Against the Grain: A Deep History of the Earliest States*, New Haven-London, Yale UP. Trad. it. di Maddalena Ferrara (2018), *Le origini della civiltà. Una contro storia*, Torino, Einaudi.
- Semerano Giovanni (1962), *Civiltà di una nuova Europa*, Bologna, Cappelli.
- (1994), *Le origini della cultura europea*, vol. II. *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indoeuropee*. Tomo I: *Dizionario della lingua greca*. Tomo II: *Dizionario della lingua latina e di voci moderne*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- (2001a), "Gli influssi delle antiche civiltà del Medio Oriente sulla prima formazione culturale dell'Europa", in Gianluca Bocchie, Mauro Ceruti (a cura di), *Le radici prime dell'Europa: gli intrecci genetici, linguistici, storici*, Milano, Mondadori, 307-317.
- (2001b), *L'infinito: un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Milano, Mondadori.
- (2003), *Il popolo che sconfisse la morte. Gli Etruschi e la loro lingua*, Milano, Mondadori.
- (2005), *La favola dell'indoeuropeo*, Milano, Mondadori.
- Sihler Andrew (1995), *New Comparative Grammar of Greek and Latin*, New York-Oxford, Oxford UP.

- Starostin S.A. (1991), *Altayskaya problema i proiskhozhdeniye yaponskogo yazyka* (Il problema dell'altaico e l'origine della lingua giapponese), Moskva, Nauka.
- Stefański Witold (1996), "Review of Bomhard Allan R. and Kerns 1984, 'The Nostratic Macrofamily. A Study in Distant Linguistic Relationship'", *Linguistic and Oriental Studies from Poznań* II, 215-218.
- Szemerényi Oswald (1985 [1970]), *Introduzione alla linguistica indeuropea*, a cura di Giuliano Boccali, Vermondo Brugnatelli, Mario Negri, Milano, Unicopli.
- Swadesh Morris (1971), *The Origin and Diversification of Language*. ed. *post mortem* by Joel Sherzer, Chicago, Aldine-Atherton.
- Watson W.G.E. (2005), "Loanwords in Semitic", *Aula Orientalis* XXIII, 1, 191-198.
- (2013), "Indo-European and Semitic: Two-way Traffic", in J.P. Monferrer-Sala, G.E. Wilfred (eds), *Archaism and Innovation in the Semitic Languages. Selected Papers*, Cordoba, CNERU (Cordoba Near Eastern Research Unit) – DTR (Department of Theology and Religion, Durham University UK) – Oriens Academic, 163-194.
- West M.L. (1971), *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford, Clarendon Press.
- Zolla Elémire (2002), *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi.

Politiche di traduzione e pseudotraduzioni nella Turchia repubblicana. “Memorie del corvo zoppo”: una pseudotraduzione di Pitigrilli/Avni İnel

Fulvio Bertucelli

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

Abstract

This article is an outline of the cultural and literary atmosphere of the 1940s, involving a consideration of Turkish translation policy in the country after Atatürk's death focusing on two apparently disconnected topics i.e. cultural planning policies and pseudotranslation. Thus, I will offer a brief overview of the Kemalist reforms, which deeply affected the cultural sphere of the country, such as the founding of the Translation Bureau (1940) considering the importance of the quest for a “Turkish Renaissance” behind its activities. Then, my analysis will turn to the practice of pseudotranslation, focusing on a specific case i.e. *Topal Karganın Hatıraları* (Memories of the Crippled Crow) which was published and presented as the Italian writer Pitigrilli's last work in 1946.

Keywords: *Avni İnel, Pitigrilli, translation and pseudotranslation in Turkey, Turkish Humanism*

1. Introduzione

La traduzione quale processo di trasmissione interculturale è sempre stato un elemento centrale nel contesto turco. Si pensi per esempio alla formazione della cultura classica ottomana, la quale deve la sua fisionomia cosmopolita a una vasta opera di traduzione iniziata a partire dal XIV secolo che comportò, oltre all'adozione del canone letterario arabo-persiano, l'ingresso di termini e costrutti grammaticali provenienti da questi due universi linguistici, che riuscirono ad arricchire il lessico proprio del campo giuridico, letterario, filosofico e teologico dando origine al cosiddetto “turco chiaro” (*türki-i fasîh*; Saraçgil 2017, 11), la lingua dell'*élite* all'interno dell'Impero. In epoche più recenti, nel corso del XIX secolo, la traduzione, questa volta utilizzando come

fonti le lingue occidentali, assunse una valenza particolare nel quadro delle politiche riformatrici (*Tanzimat*) che attribuivano all'arretratezza tecnologica dell'Impero la sua vulnerabilità di fronte alle potenze europee.

È infatti a partire da questo lasso di tempo che gli intellettuali riformatori ottomani si impegnano in un'intensa attività di traduzione che interessa in una prima fase la trasmissione del sapere scientifico europeo e successivamente anche l'ambito linguistico e letterario. In particolare è a partire dalla fine del XIX secolo che inizia a manifestarsi l'interesse verso i classici della letteratura occidentale e, in modo più vago e asistemático, verso i testi della tradizione greco-romana.

I molteplici aspetti ed elementi di analisi politici e socioculturali suggeriti da questi due esempi appena accennati chiariscono come, nell'economia di questo contributo, sia impossibile portare avanti un esame globale dell'evoluzione della traduzione nei suoi caratteri e propositi. Nondimeno, negli ultimi decenni in Turchia gli studi traduttologici hanno ricevuto un nuovo impulso (cfr. Tahir-Gürçağlar, Paker, Milton 2015; Tahir-Gürçağlar 2008; Berk 2004). Il merito principale di questi approcci è quello di aver ampliato il terreno d'analisi nel campo della traduzione verso il turco prendendo in considerazione le politiche di traduzione tanto di soggetti istituzionali "ufficiali", primo fra tutti il Tercüme Heyeti (Bureau per la traduzione) che operò tra il 1940 e il 1951, quanto di agenti privati, ossia editori, traduttori e scrittori/pseudotraduttori che operavano a partire da una posizione periferica o marginale.

Tentando di utilizzare alcuni tra i numerosi spunti offerti da questo filone di studi, ho deciso di concentrare la mia riflessione su due assi che ritengo possano rendere l'idea della multidimensionalità del processo traduttorio. Tenterò pertanto di ricostruire l'evoluzione delle politiche ufficiali di traduzione tra gli anni Trenta e Quaranta, per poi soffermarmi sul ben radicato e presente fenomeno della pseudotraduzione, estremamente diffuso in generi popolari come il romanzo d'avventura, poliziesco o erotico (cfr. Tahir-Gürçağlar 2010). In particolare mi concentrerò sul caso di Avni İnel, traduttore, editore, pubblicista e scrittore, autore di *Topal Karaganın Hatıraları* (Memorie del corvo zoppo), pubblicato nel 1946 come la traduzione turca di un'opera dello scrittore italiano Dino Segre, meglio noto con il nome d'arte di Pitigrilli. In questa prospettiva mi dedicherò a un'analisi testuale dell'opera di Avni İnel cercando di porre l'attenzione su alcuni elementi che non sembrano essere emersi sinora dagli studi sull'argomento.

2. Pianificazione culturale e politiche di traduzione: L'"Umanismo Turco"

Com'è noto, gli anni del regime monopartitico (1925-1946) furono un periodo in cui la Turchia fu attraversata da mutamenti di portata inedita che influenzarono sensibilmente il panorama culturale del paese. Nella visione delle *élites* burocratico-militari radunate sotto la guida di Kemal Atatürk, l'obiettivo

della creazione di un moderno stato-nazione omogeneo comportava necessariamente una cesura politica, culturale e linguistica con il cosmopolita passato imperiale ottomano. Uno dei provvedimenti più noti e duraturi del vasto programma di riforme kemaliste fu sicuramente rappresentato dalla riforma linguistica del 1928, che segnò la sostituzione dell'alfabeto arabo-persiano con i caratteri latini. Nella visione delle *élites* un tale radicale cambiamento, su cui in realtà molti intellettuali sostenitori del regime sollevarono dubbi, era giudicato un tassello indispensabile nello sviluppo del Paese, come si può osservare nel discorso di apertura dei lavori della Grande Assemblea Nazionale del novembre del 1928 di Mustafa Kemal:

Her vasıttan evvel büyük Türk milletine [...] kolay bir okuma yazma anahtarı vermek lâzımdır. Büyük Türk milleti cehaletten az emekle kısa yoldan ancak kendi güzel ve asil diline kolay uyan böyle bir vasıta ile sıyrılabilir. Bu okuma yazma anahtarı ancak Lâtin esasından alınan Türk alfabesidir. (Atatürk 2006 [1945], 203)

È necessario, prima di ogni altra cosa [...] dotare la grande nazione turca di un sistema di scrittura e lettura semplice. La grande nazione Turca si può liberare dall'analfabetismo in modo facile e con pochi sforzi soltanto con un simile strumento che si adatti alla sua bella e nobile lingua. Questo sistema di scrittura non può che essere l'alfabeto turco in caratteri latini.¹

In breve, l'obiettivo dichiarato dell'adozione dei caratteri latini era la lotta all'analfabetismo che coinvolgeva la stragrande maggioranza della popolazione, ma nello stesso tempo era interpretata come uno strumento di razionalizzazione e sviluppo della sfera culturale turca in relazione all'universo culturale occidentale. In realtà, la conseguenza immediata fu un diffuso analfabetismo che colpì anche quell'11% della popolazione che risultava alfabetizzata nel 1927².

Nell'ambito del consolidamento del regime monopartitico all'inizio degli anni Trenta, la Turchia sperimenta un vasto progetto di pianificazione culturale finalizzato a rendere effettive le riforme e a costruire consenso intorno ad esse. In questa prospettiva va inquadrata la fondazione di nuovi istituti quali la Türk Dil Cemiyeti (Società Linguistica Turca) e la Türk Tarih Teftik Cemiyeti (Società per lo Studio della Storia Turca) che si dedicarono rispettivamente alla purificazione dai vocaboli e dai costrutti grammaticali

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Nello stesso tempo il nuovo alfabeto, come sostenevano anche coloro che si erano tradizionalmente opposti alla riforma, si poneva in continuità con altri provvedimenti di cesura con il cosmopolitismo islamico, come l'abolizione del califfato (1924), la legge sull'abbigliamento (1927) e l'imposizione di utilizzare il turco per il richiamo alla preghiera (*azân*) e della predica (*khuṭba*) nelle moschee (1932). Sull'argomento si veda Lewis 1999, 40-55.

arabo-persiani, e alla riscoperta del passato preislamico dei turchi³. Uno strumento di pianificazione culturale furono le Millet Mektepleri (Scuole della Nazione) le quali, fondate nel 1929 e poi dismesse nel 1937, contribuirono con un certo successo all'istruzione della popolazione adulta al nuovo alfabeto (si veda Şimşir 2008 [1992], 234-245). Un altro istituto di primaria importanza furono le Halk Evleri (Case del Popolo), degli istituti di impronta corporativa che divennero una delle cinghie di trasmissione dell'ideologia di Stato nei grandi e medi centri urbani con una rivista nazionale fondata nel 1933, *Ülkü* (Ideale) e diverse pubblicazioni delle sezioni locali. Le Case del Popolo con le loro numerose attività educative, diedero un notevole impulso alla diffusione della stampa e delle biblioteche pubbliche, consentendo il saldo controllo sui meccanismi di circolazione della cultura da parte del partito di governo (Karpaz 2004 [1974], 402).

Successivamente alla morte di Atatürk (1938), con la successione di İsmet İnönü alla presidenza della Repubblica, si sperimenta una nuova fase delle politiche di pianificazione culturale con la fondazione dei Köy Enstitüleri (Istituti di Villaggio)⁴ e del già citato Tercüme Heyeti⁵. La nuova centralità della traduzione all'interno delle politiche di costruzione dell'identità turca, che porterà alla fondazione di un Bureau appositamente dedicato all'interno del Ministero dell'Educazione, può essere compresa soltanto accennando al dibattito stimolato da un eterogeneo gruppo di intellettuali che nella seconda metà degli anni Trenta proposero una peculiare concezione dell'"occidentalizzazione" (*batılılaştırma*) funzionale alla costruzione di un "Umanismo Turco" (*Türk Hümanizmi*) (si vedano Bombaci 1962; Sinanoğlu 1998). Figure di spicco di questo orientamento furono il ministro della Cultura dal 1938 al 1946 Hasan Ali Yücel, Nurullah Ataç e Sabahaddin Eyüboğlu, che già dalla seconda metà degli anni Trenta insieme a storici e sociologi come Hilmi Ziya Ülken, sostennero la necessità di un "Rinascimento Turco" (*Türk Rönesans*) nelle pagine di due riviste, *Yücel* (Ascendi) e *İnsan* (Uomo), pubblicate rispettivamente nel 1935 e nel 1938 (cfr. Tahir-Gürçavaşlar 2008, 64).

Una delle caratteristiche che accomunavano l'approccio di questi intellettuali era un diverso inquadramento della questione dell'occidentalizzazione rispetto alla distinzione tra civiltà (*medeniyet*) e cultura (*hars*) di Ziya Gökalp, tra i pensatori che più contribuirono all'elaborazione del nazionalismo turco (1976, 47). Nell'ottica di Gökalp la civiltà universale e internazionale, racchiudeva tutto quell'insieme di istituzioni, conoscenze scientifiche e tec-

³ Questo clima favorì l'elaborazione di tesi singolari quali la "Tesi Storica Turca" (*Türk Tarih Tezi*) e la "Teoria della Lingua Sole" (*Güneş Dil Teorisi*) volte a dimostrare la continuità della civiltà e della lingua turca dalle origini dell'umanità sino all'età contemporanea.

⁴ Sull'argomento si veda Karaomerlioğlu 1998.

⁵ Per una trattazione delle istituzioni antecedenti al Tercüme Heyeti si veda il lavoro di Kayaoğlu 1998.

nologiche che potevano essere comuni a più società e nazioni. Diversamente la cultura, nazionale e “unica”, indicava i costumi, le tradizioni, peculiari a una determinata società. Pertanto ne derivava che culture differenti potessero essere partecipi di una stessa civiltà (ivi, 47-48). La distinzione tra questi due diversi piani consisteva di fatto in un compromesso teorico per giustificare la necessità di attingere al sapere scientifico europeo riaffermando al tempo stesso le radici musulmane e “nazionali” della cultura (*hars*) turca. Di converso gli intellettuali che si adoperarono per la costruzione dell’“Umanismo Turco” giudicavano artificiale tale distinzione. Hilmi Ziya Ülken, affermava infatti come fosse impossibile comprendere ed essere partecipi alla civiltà ignorandone o conoscendone in modo superficiale la cultura, l’arte, la filosofia, considerati elementi costitutivi della sua civiltà (Ülken 2013 [1948], 37). In quest’ottica, bisogna altresì ricordare che Ülken, come altri riformatori di epoca tardo-ottomana e repubblicana, non identificasse l’Occidente con un concetto geografico:

Garp kavramının [...] hiçbir kati sınırı yoktur. Eğer biz bu kelime ile, sırf açık, üniversal dünya medeniyetini anlamıyorsak, o hiçbir şeye delâlet etmeyecektir. Bu takdirde Garp medeniyetini muayyen bir kıta ve bir memlekete bağlamaya imkân yoktur.[...] Biz Garplı’yız veya Garplı olacağız demek, rasyonel ve üniversal dünya medeniyetine katıldık ve katılacağız demektir. (Ivi, 21-22)

Il concetto di Occidente non ha nessun limite geografico. Questa parola non indica nulla se non la concepiamo semplicemente come la civiltà mondiale aperta e universale. Perciò non è possibile legare l’occidente a un determinato continente o paese. [...] Dire che noi siamo o saremo occidentali, significa che siamo o saremo partecipi della razionale civiltà universale mondiale.

La traduzione sistematica dei classici della tradizione greco-romana così come dei testi della letteratura occidentale, in questo senso, era un tassello essenziale nella formazione di un’identità turca pienamente occidentale. L’interesse per i classici, come già accennato, non era un fenomeno nuovo, date le precedenti esperienze di traduzione a partire dalla fine dell’Ottocento. Tuttavia gran parte del lavoro di traduzione era ricaduto sull’editoria privata, la quale, godendo solo di un parziale sostegno dello Stato, era inevitabilmente orientata su generi popolari che garantivano maggiori vendite (cfr. Tuncel 2006, 138).

Durante gli anni Trenta, in diversi segmenti intellettuali era radicata la convinzione che occorresse un lavoro di ampio respiro votato al trasferimento del patrimonio letterario occidentale, così largamente inteso, nel contesto culturale turco sotto l’egida dello Stato. La realizzazione di tale proposito si poté realizzare grazie al fondamentale apporto di Hasan Ali Yücel, ministro dell’Educazione dal 1938 al 1946, che patrocinò il “Primo Grande Congresso dell’Editoria Turca” (*Türkiye Birinci Büyük Neşriyat Kongresi*) la cui commissio-

ne deliberò l'istituzione di un organo permanente che ponesse come priorità la traduzione dei testi canonici della letteratura occidentale. Il "Bureau per la traduzione" fu fondato nel 1940. Inizialmente presieduto da Nurullah Ataç e composto da Saffet Pala, Sabahattin Eyüboğlu, Sabahattin Ali, Bedrettin Tuncel, Enver Ziya Karal and Nusret Hızır, scrittori, saggisti e traduttori, il Bureau si dedicò al sostegno alla diffusione di testi in traduzione pubblicando anche una rivista ufficiale, *Tercüme* (1940). Scopo della pubblicazione era offrire uno spazio di confronto tra i traduttori attraverso la pubblicazione, riportando ampi brani in traduzione e in originale, nonché tenere i lettori informati sulle attività del Bureau.

Il primo numero della rivista, che si apre con uno scritto del ministro Yücel, chiarisce bene quale fosse la concezione della traduzione che si intendeva sostenere:

Medeniyet bir bütündür. Şarkı, garbı, yeni veya eski dünyası şahsiyet farklariyle bu bütünün birer tezahürü sayılabilir. Biz Türkler, tarihin türlü çağlarında ona yeni unsurlar katmış ve ondan, bizim için yeni olan unsurları hiç taassup göstermeden bol almışızdır. [...] Tercüme, bizim nazarımızda, *mekanik bir nakil hareket* değildir. [...] Bu işi yapanın, müellifin zihnini benimsemesi, daha doğrusu müellifin mensup olduğu cemiyetin kültür ruhuna gerçekten nüfuz etmesi lazımdır. Böyle olunca da o cemiyetten alacağı mefhumlarla kendi cemiyetinin fikir hazinesini zenginleştirmesi tabiidir. (Yücel 1940, 1-2; corsivo mio)

La civiltà è una totalità. L'Oriente, l'Occidente, il mondo antico e moderno con le loro diversità possono essere considerate come manifestazioni di quest'unica totalità. Noi turchi, in diverse epoche, vi abbiamo apportato nuovi elementi assorbendo molti altri senza alcuna bigotteria. [...] La traduzione secondo la nostra opinione non è un *esercizio meccanico di trasmissione*. [...] Chi si dedica a questo compito deve identificarsi con la mentalità dell'autore, o meglio penetrare nello spirito culturale della società a cui appartiene l'autore. Quando ciò accade è naturale che [il traduttore] con i concetti attinti a quella data società andrà ad arricchire anche il patrimonio culturale della sua società.

In altre parole, nella prospettiva di Yücel l'opera di traduzione della letteratura occidentale era funzionale all'arricchimento del repertorio e del patrimonio culturale nazionale. Anche a un'analisi sommaria risulta altresì chiaro quali fossero le fonti considerate essenziali per stimolare il "Rinascimento Turco" (*Türk Rönesans*). Nella sezione "notizie", che riassumeva le attività del Bureau, venivano inoltre pubblicate le opere selezionate per la traduzione, dando le linee guida ai traduttori intenzionati a proporre al ministero i propri lavori (ivi, 113-114). Le opere proposte dal Bureau in questo primo numero della rivista consistevano in opere di Sofocle, Erasmo da Rotterdam, Cervantes, Shakespeare, Molière, Rousseau, Goethe, Stendhal, Balzac, Eschilo, Platone, Giulio Cesare, Machiavelli, Swift, Voltaire, Tolstoy e infine il poeta persiano

Sa'di Shirāzī. Questa particolare attenzione ai classici della tradizione greco-romana e della letteratura europea – evidente se si pensa che Sa'di Shirazi era l'unico autore "orientale" incluso nella lista – fu mantenuta grossomodo sino al 1946, quando, dopo il passaggio al sistema multipartitico, Yücel fu rimosso dal suo incarico di ministro dell'Educazione⁶.

3. *Iniziativa privata e pseudotraduzioni: Memorie del corvo zoppo di Avni İnsel*

Accanto alle iniziative sponsorizzate dallo Stato come l'esperienza del Bureau è da segnalare tuttavia negli anni Quaranta la (ri)nascita⁷ delle attività di attori privati che operavano lungo linee diverse. È questo il campo in cui vanno a collocarsi fenomeni quali la pseudotraduzione, diffusa tanto nel contesto tardo ottomano quanto repubblicano, su cui sarà necessario dare alcune informazioni. Questo tipo di testi ibridi, che non possono essere classificati né come traduzioni né tantomeno come opere indigene propriamente dette, si rivelano un oggetto di interesse per gli studi traduttologici, in quanto la loro funzione non differisce in nulla da una traduzione autentica sin quando non viene svelata la manipolazione sottostante (Touy 1995, 41). Una delle ragioni più spesso addotte per spiegare la diffusione di questa pratica nel contesto turco in generi popolari, quali il romanzo poliziesco o erotico, o anche nella manualistica pseudoscientifica, è di natura puramente commerciale, poiché i testi in traduzione riuscivano ad attirare l'attenzione di un più ampio numero di lettori (cfr. Tahir-Gürçağlar 2010, 174-175). È questo l'aspetto più evidente che emerge se si volge uno sguardo ai racconti pubblicati con il titolo di *Şarlok Holmes'in ile Arsen Lüpen ile sergüzeştləri* (Le avventure di Sherlock Holmes e Arsenio Lupen), pseudotraduzioni di Münir Yurdatap pubblicate nel 1926, e ad altre opere pubblicate tra il 1927 e il 1928. Un altro caso celebre sono le pseudotraduzioni di Kemal Tahir, che sotto lo pseudonimo di M. Fuat İkinci, negli anni Cinquanta pubblicò una serie di romanzi che avevano come protagonista l'ispettore Mike Hammer, personaggio ideato da Mickey Spillane, capaci di vendere più copie delle traduzioni "autentiche" (ivi, 175)⁸.

⁶ Il Bureau, in quanto organismo ufficiale, era destinato a subire le conseguenze dei nuovi equilibri in seno all'*élite* repubblicana determinati dall'ascesa del Demokrat Parti (Partito Democratico), che avrebbe conquistato le redini dello Stato con le elezioni del 1950. È in questo frangente che secondo Tahir-Gürçağlar si avvia un processo di "de-pianificazione" che vede un generale ri-orientamento delle politiche culturali privilegiando il patrimonio storico letterario ottomano (cfr. Tahir-Gürçağlar 2008, 86-87).

⁷ Non è da trascurare l'impatto della riforma dell'alfabeto che temporaneamente ridusse in modo significativo la platea di lettori, e che il sostegno offerto dallo Stato durante gli anni Trenta fosse giudicato insufficiente da parte dell'industria editoriale privata (cfr. Tahir-Gürçağlar 2008, 69-70).

⁸ Per rendersi conto delle proporzioni del fenomeno è sufficiente ricordare come nel caso della saga di Mike Hammer, oltre ai quattro romanzi pseudotradotti di Kemal Tahir, tra il 1954 e il 1960 furono pubblicate oltre 250 pseudotraduzioni aventi come protagonista il personaggio di Spillane su iniziativa di diversi editori.

Al di là del peso indiscutibile del movente commerciale, Gideon Toury ha messo in evidenza quanto possano essere varie le ragioni alla base della scelta deliberata di produrre una pseudotraduzione (1995, 41), per esempio la volontà di introdurre tematiche nuove o problematiche in una data cultura di destinazione, facendo sì che il vero autore non si assuma *in toto* la responsabilità del loro contenuto politico e morale, in certi casi per paura della censura in contesti socio-culturali autoritari o conservatori; oppure, più banalmente, per evitare di dover giustificare il passaggio da generi letterari “alti” a generi “popolari” o di consumo, in modo simile a quanto si osserva per l’uso della pseudonimia. L’atto della pseudotraduzione reca in sé tuttavia un ulteriore elemento distintivo, ossia la manipolazione della ricezione dell’opera nel contesto culturale di destinazione. Nella formulazione di Toury:

The decision to present a text as a translation, let alone compose it with that aim in mind, always suggests an implied act of subordination, namely, to a culture and language which are considered prestigious, important, or dominant in any other way. (Ivi, 42)

Per riuscire a beneficiare dell’autorità del suo ruolo di “trasmettitore”, lo pseudotraduttore dovrà pertanto elaborare delle strategie per convincere il lettore di trovarsi davanti un testo in traduzione (ivi, 41-42). Come messo in evidenza da Tahir-Gürçağlar, nel caso citato delle pseudotraduzioni di M.F. İkinci (Kemal Tahir) della serie di Mike Hammer, si può osservare una duplice strategia. Se da un lato rielabora sensibilmente il protagonista della saga utilizzandolo come strumento per inserire nel romanzo passaggi di critica al capitalismo americano, motivi antifascisti e antimilitaristi che si distaccano dall’originale di Spillane, Kemal Tahir ricorre a diverse strategie per rafforzare nel lettore la convinzione di leggere un testo tradotto: la disseminazione di termini inglesi nel testo, con le relative note esplicative del “traduttore”, o l’attenzione quasi maniacale riservata alla toponomastica e alla geografia della città di New York, per sottolineare il contesto culturale di provenienza della fonte fittizia (Tahir-Gürçağlar 2008, 245-246).

In questa prospettiva mi limiterò a soffermarmi sul caso delle strategie adottate da Avni İnel (1915-1969), editore, traduttore, pubblicitista e scrittore, nella sua pseudotraduzione *Topal Karağanın Hatıraları* (Memorie del corvo zoppo) di un’opera attribuita a Pitigrilli⁹. İnel può essere considerato a pieno titolo uno dei principali trasmettitori della letteratura erotica in Turchia. Nonostante la sua

⁹ Dino Segre, in arte Pitigrilli (1893-1975), riscosse un grande successo negli anni tra le due guerre: tra le sue opere più celebri ricordiamo *Mammiferi di lusso* (1920), *Cocaina* (1921), *La cintura di castità* (1921), *La vergine a 18 carati* (1924), *I vegetariani dell’amore* (1931). Di padre ebreo e madre cattolica, Pitigrilli nel secondo dopoguerra fu al centro di un’accesa polemica a causa della sua attività di spionaggio per conto dell’OVRA che condusse all’arresto del gruppo di antifascisti ebrei torinesi guidato da Vittorio Foa e Carlo Levi. Per una biografia che tiene conto della dimensione letteraria e politica del personaggio si veda Enzo Magri 1999.

intensa attività editoriale, Avni İnsel si presenterebbe come una figura marginale, sconosciuta, su cui pochissimi si sono soffermati, se non fosse per il pregevole ma isolato lavoro di Devrim Ulaş Arslan (2016)¹⁰ a cui si deve l'individuazione di *Topal Karaganın Hatıraları* come una pseudotraduzione.

İnsel nasce nel 1915 e trascorre l'infanzia a Varna, nell'odierna Bulgaria, dove completa l'istruzione primaria per poi trasferirsi in Turchia con la famiglia nel 1926. A Istanbul frequenta il liceo Galatasaray, uno degli istituti superiori più prestigiosi del paese, caratterizzato da un curriculum occidentale. Il suo esordio nella scena letteraria avviene in veste di traduttore de *I Nutrimenti Terrestri* di André Gide, che riceve numerose critiche a causa del contenuto sessuale dell'opera. Successivamente si iscrive alla Sorbona, senza tuttavia completare gli studi a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale e dell'occupazione di Parigi. Poco dopo essere ritornato in patria decide di fondare la sua casa editrice a Babiali, a Istanbul, che resterà in attività sino alla morte di İnsel nel 1969. In totale la İnsel Kitabevi pubblicò 62 libri, di cui 47 ascrivibili al genere del romanzo erotico, ma un'altra branca delle sue attività fu la pubblicazione di riviste quali *Kahkaha* (1948-1951; Risata) e *Cinsiyet Âlemi: Seksüalite* (1949; Il mondo della sessualità), una rivista umoristica e una pubblicazione erotica pseudoscientifica (cfr. Işıklar-Koçak 2015, 204). Non si può tuttavia affermare che sin da subito Avni İnsel avesse optato per una linea editoriale devota unicamente a generi popolari come il romanzo erotico in contrapposizione alle politiche di traduzione ufficiale. Piuttosto, sulla base dell'analisi delle copertine dei libri pubblicati dalla İnsel Kitabevi fino al 1946, le quali recano una certa somiglianza con le pubblicazioni patrocinate dal Bureau, sembra plausibile ipotizzare che Avni İnsel avesse in un primo tempo tentato di legittimare nel campo della letteratura "canonica" autori considerati, a torto o a ragione, controversi, quali Pitigrilli con 22 opere tradotte, seguito soltanto da André Gide (con 4 libri) e Gabriele D'Annunzio con la traduzione de *Il piacere* pubblicata in due volumi (1942). Del resto nella sua carriera di traduttore İnsel si era avvalso della collaborazione, in qualità di co-traduttori, di figure di prestigio anche negli ambienti vicini al Bureau, come il già citato Hilmi Ziya Ülken e Suut Kemal Yetkin, deputato tra il 1939 e il 1950 (Arslan 2016, 117). A partire dal 1946 si assiste invece a un cambiamento sensibile nelle scelte di promozione commerciale della casa editrice che inizia a privilegiare copertine colorate con immagini di sapore umoristico o erotico, inserendosi in modo più deciso nel campo della letteratura popolare e di consumo¹¹.

Proprio nell'anno di questa svolta delle tecniche di promozione commerciale, Avni İnsel pubblica *Topal Karaganın Hatıraları* (İnsel 1946). Sebbene sulla copertina e sul frontespizio non si faccia menzione di Pitigrilli, ma solo di Avni İnsel

¹⁰ La sua ben documentata tesi di master traccia un profilo di Avni İnsel alla luce del suo rapporto con gli organi di censura e gli ambienti conservatori ostili alla sua attività.

¹¹ Per una lista completa delle pubblicazioni della İnsel Kitabevi si veda Arslan 2016.

nella veste di *nakleden* (trasmettitore), nelle inserzioni pubblicitarie pubblicate nella stampa dell'epoca il romanzo viene presentato come "l'ultima opera" dello scrittore italiano. Il lettore si trova inoltre di fronte a un'avvertenza abbastanza enigmatica firmata con le iniziali da Avni İnsel. La nota recita: "Ho *trasmesso* questo libro ma ho mantenuto i nomi propri" (ivi, 2: "Bu kitabı *naklettim* fakat has isimleri deęiřtirmedim"; corsivo mio). L'uso del verbo *nakletmek* (trasmettere) piuttosto che *çevirmek* (tradurre), sulla scorta di Arslan (2016), sembra indicare che İnsel abbia voluto avvertire il lettore di essere intervenuto personalmente nell'adattamento del testo, mantenendo tuttavia invariati i nomi propri¹². Nella terza edizione del 1948, su una copertina diversa, compare il titolo: *Pitigrilli içimizden biri: Topal Karganın Hatıraları* (İnsel 1948; Pitigrilli, uno di noi: Memorie del corvo zoppo). Queste caratteristiche, insieme ai documenti raccolti nello studio di Arslan (2016, 107-109), all'assenza nella produzione letteraria di Pitigrilli di un romanzo così intitolato, ad alcuni dettagli presenti nel testo che saranno presi in esame, confermano il carattere pseudotraduttorio dell'opera.

Il romanzo, come già ha notato Aziz Nesin (2013 [2009], 31), si presenta come una satira sociopolitica dell'Italia nei mesi che precedono l'inizio della Seconda guerra mondiale. Il protagonista del romanzo è İzidor Petrakarno¹³. Di padre cattolico ma di madre ebrea (İnsel 1946, 6-7), İzidor è un moderno Don Giovanni, un giornalista datosi alla politica, che si dedica cinicamente al libertinaggio negli ambienti dell'alta società romana a stretto contatto con i vertici del regime fascista. İzidor porta avanti diverse relazioni amorose tra cui quella con Flora, figlia di un ufficiale dell'esercito veterano della guerra italo-abbissina che si vanta dell'uso dell'iprite per spezzare la resistenza della popolazione (ivi, 35), ma soprattutto quella con Yolanda, una ragazza sensuale e disinibita, figlia di una delle amanti di Benito Mussolini. Dopo essere convolato a nozze con Yolanda, İzidor conosce una rapida ascesa sociale grazie alle relazioni della suocera e a una serie di articoli antisemiti firmati con lo pseudonimo "Corvo zoppo" (*Topal Karga*) che riscuotono vivo apprezzamento nelle persone del Re e del Duce. Il protagonista viene nominato ministro, ma dopo pochi giorni sceglie di dimettersi a causa della sete di attenzioni (economiche e sessuali) della moglie che decide di abbandonarlo. La separazione dalla moglie, com'è facile immaginare, provoca la caduta in disgrazia di İzidor, che si risolverà a ricominciare a scrivere su una rivista satirica antisemita appartenente a un ebreo. Il romanzo si chiude con l'ultimo incontro tra İzidor e Yolanda in una casa di tolleranza in cui la donna si prostituisce (ivi, 118-119).

In effetti, a una lettura superficiale, il romanzo si dimostra particolarmente efficace nel ricordare le atmosfere che fanno da sfondo alle opere di Pitigrilli.

¹² Per una problematizzazione dell'uso del termine si veda Paker 2015.

¹³ Non bisogna stupirsi di questa grafia insolita per il lettore italiano, dal momento che anche tra le buone norme di traduzione stabilite dal Bureau si era optato di ricorrere alla translitterazione dei nomi propri (cfr. Tercüme 1940).

İnsel presenta una vasta galleria di personaggi con uno sguardo cinico e tagliente che ricorda in modo molto vivo lo stile di Pitigrilli. Nello stesso tempo però, se ci si dedica a una analisi testuale più approfondita, mai condotta sino a ora, a quanto mi risulta, è possibile rintracciare alcune strategie utilizzate da İnsel per persuadere il lettore di trovarsi di fronte a un'opera dell'autore italiano.

Il primo elemento utile a presentare l'opera come plausibilmente scritta da Pitigrilli è l'identità meticciosa del personaggio, di padre cattolico ma di madre ebrea che, insieme al suo antisemitismo, sembra porsi come un'allusione all'autore italiano o ai suoi personaggi¹⁴. Un altro elemento che risalta è il gran numero di riferimenti storici, centrali nella storia italiana ma ben noti anche in Turchia, come la guerra italo-abissina (Nizamoglu 2011), per non parlare della scelta di includere figure quali il re Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini tra i personaggi del romanzo. Non mancano tuttavia "strumenti di persuasione" più espliciti volti a trarre in inganno il lettore. Lo si può notare in questo breve estratto, in cui İzidor gioca uno scherzo al suo amico Antoniyo İnyas il quale viene condotto ad assistere a una commedia particolare, una seduta del Parlamento:

[İzidor] Başu kalktı. Mebuslar da, sanki altlarına iğne batırılmış gibi birden fırladılar ve samimiyete büründükleri bir riya ve tabaspuşla reverans yaptılar. Antoniyo, onların iki büklüm olduklarını görünce:

-Neye bu kadar eğiliyorlar?

-Belleri hasta...[...] makamların verdiği bir rahatsızlık.

-Tedavisi yok mu?

İzidor:

-Madünları karşısında iyileşiyorlar, diye cevap verdi. Ve aklına, harpte, düşman karşısında, ihtiyarlığın tesiriyle iki büklüm olan belini belli etmemek ve dik durmak için bütün vücuduna kalın ipler sardırın Kuyucu Murat Paşa geldi. Kendi kendine: "Bu doksanlık ihtiyar gibi yapsalar da bu kadar domalmasalar bari" diye mırıldandı...* [...]

*Müellif, İtalya'yı batırdığı halde bizden burada sitayişle bahsetmiş.

A.İ. (İnsel 1946, 50)

[İzidor] Alzò il capo. I parlamentari d'improvviso si alzarono in piedi come se fossero stati tirati su da un amo apposto sul fondoschiena e fecero una riverenza ipocrita e adulatoria sotto un manto di falsa sincerità. Quando Antoniyo li vide così piegati su loro stessi chiese:

-Perché si chinano così tanto?

-Hanno mal di pancia... [...] un disturbo provocato dal loro rango.

-Non esiste una cura?

İzidor rispose:

-Quando sono di fronte ai loro sottoposti si sentono meglio.

È in mente gli venne Kuyucu Murat Paşa che in guerra, di fronte ai nemici, si faceva avvolgere tutto il corpo in strette fasce per rimanere eretto e non mostrare il suo addome piegato dal peso della vecchiaia. "Se almeno facessero come quel novantenne senza piegarsi così tanto" mormorò...* [...]

*L'autore, nonostante disprezzi l'Italia in questo caso parla di noi [Turchi] con ammirazione. A.İ.

¹⁴ Enzo Magri non a caso definisce Pitigrilli "un ebreo che per le sue vicende personali non aveva simpatia per gli altri israeliti" (1999, 143). Da notare tuttavia che Pitigrilli fosse di padre ebreo e di madre cattolica.

Questo estratto, se da un lato permette di rilevare la componente satirica presente nel romanzo, si rivela estremamente interessante sul piano delle strategie pseudotraduttorie di Avni İnel lasciando anche trasparire, forse, una certa inclinazione per i giochi letterari. Si noti per esempio il riferimento a Kuyucu Murat Paşa¹⁵ che difficilmente ci si aspetterebbe da un autore italiano del Novecento il quale, a quanto risulta, non era un cultore della storia ottomana. Possibile che İnel non fosse consapevole di come il riferimento potesse risultare forzato? Giudicando altamente improbabile una simile eventualità, è plausibile che lo pseudotraduttore abbia avvertito la necessità di aggiungere una nota esplicativa per dissipare i sospetti del lettore? Si potrebbe ipotizzare che si sia trattato di un espediente per giustificare il riferimento a un personaggio celebre nella cultura di destinazione del testo, ma non altrettanto in quella di provenienza (anche se fittizia), e presentarlo come una stranezza di un autore eccentrico? Oppure, più cinicamente, si potrebbe trattare di una strategia per promuovere Pitigrilli come un “estimatore dei turchi” e quindi per ottenere un maggiore successo commerciale.

Se poi si riflette sulle ragioni generali che possono essere alla base della scelta di İnel di attribuire più o meno esplicitamente l'opera a Pitigrilli, si potrebbe considerare il timore di incorrere nella censura che interveniva con aspre pene detentive e pecuniarie. Tuttavia, poiché la presentazione di un'opera dal contenuto “amorale” come una traduzione non metteva di per sé al riparo da possibili conseguenze legali il traduttore e l'editore coinvolti nella sua trasmissione, la motivazione commerciale sembra l'ipotesi più fondata¹⁶. Le pubblicazioni centrate sul sesso godevano infatti di una grande popolarità tanto in epoca tardo-ottomana quanto in epoca repubblicana (Işıklar-Koçak 2015, 204), e si può affermare che negli anni Quaranta Pitigrilli, con le sue opere tradotte dalla İnel Kitabevi e dalla casa editrice Apa, riscosse in Turchia un successo paragonabile a quello conosciuto in Italia e in Europa tra le due guerre¹⁷.

Nello stesso tempo è possibile ipotizzare che Avni İnel riconoscesse sinceramente il valore letterario di Pitigrilli. Con i suoi racconti leggeri ma avvincenti che sfidavano il senso comune, la moralità borghese, probabilmente

¹⁵ Murad Paşa (?1522-1611) ricoprì la carica di Gran Vizir dal 1606 al 1611. Viene ricordato come *kuyucu* (scavatore di pozzi) per via della macabra pratica di seppellire i nemici durante le rivolte *Celali* all'inizio del XVII secolo. Si veda İşbilir 2002.

¹⁶ A questo proposito è sufficiente ricordare il processo a Mustafa Apa, titolare dell'omonima casa editrice (Apa), e a Yaşar Çimen, accusati di oscenità per aver pubblicato due opere di Pitigrilli: *Bekaret Kemer* (La cintura di castità) e *Beni İyi Aldat* (Ingannami). İnel stesso nel 1948 subirà un processo a causa della pubblicazione di un'altra opera di Pitigrilli tradotta in turco con il titolo *Hayatım ve Maceralarım* (La mia vita e le mie avventure).

¹⁷ A questo proposito, benché non rientri tra gli obiettivi di questo contributo, sarebbe interessante contestualizzare la notorietà di Pitigrilli in Turchia.

l'autore italiano aveva il pregio di risultare funzionale a quello che sembra essere stato il filo conduttore dell'attività di İnsel, ossia la legittimazione del discorso sulla sessualità e sull'erotismo nel contesto turco. Gli elementi che si sono portati all'attenzione indicano quanto un'attenta analisi testuale delle pseudotraduzioni, al pari di quella paratestuale, possa dare delle indicazioni interessanti per la comprensione delle tecniche e delle strategie sottese a questo tipo di prodotti letterari ibridi.

4. Conclusioni

Questa sintetica ricostruzione delle politiche di pianificazione culturale, tra gli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta del Novecento, e del profilo di Avni İnsel alla luce del suo *Topal Karaganın Hatıraları* ben si prestano a rendere la vivacità del panorama culturale turco dell'epoca. L'esperienza del Bureau come organismo di pianificazione culturale in relazione alla costruzione di un "Umanismo Turco" conferma la centralità della traduzione nei diversi approcci relativi al tema dell'occidentalizzazione e quindi alla costruzione dell'identità turca. Nello stesso tempo, la riflessione su Avni İnsel come pseudotraduttore dimostra altresì la presenza di fenomeni, pratiche e scelte poetiche diffuse nel campo della letteratura popolare e di consumo che si rapportavano con estrema disinvoltura ai concetti di autorialità e provenienza del testo letterario, entrambi elementi centrali nella formazione di un "canone nazionale", nella visione ufficiale delle *élite* repubblicane. Inoltre, gli elementi poetici ed estetici, che emergono dall'analisi testuale finalizzata all'individuazione delle strategie (pseudo)traduttorie, che si sono messi in luce nel caso specifico di İnsel/Pitigrilli, incoraggiano a intraprendere ulteriori e più approfondite ricerche nell'ambito della pseudotraduzione quale terreno di indagine per giungere a una prospettiva multidimensionale delle dinamiche di produzione e scambio (inter)culturale.

Riferimenti bibliografici

- Arslan D.U. (2016), *Translation, Obscenity and Censorship in Turkey: Avni İnsel as a Translator and Patron of Popular Erotic Literature*, Unpublished MA Thesis in Translation Studies, Dokuz Eylül University; online: <<https://goo.gl/qTafSw>> (11/2018).
- Atatürk M.K. (2006 [1945]), *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* (Discorsi e orazioni di Atatürk), Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Berk Özlem (2004), *Translation and Westernisation in Turkey, from the 1840s to the 1980s*, Istanbul, Ege Yayınları.
- Bombaci Alessio (1962), "L'Umanismo Turco di Suat Sinanoğlu", *Oriente Moderno* XLII, 6/7, 593-607.
- Gökalp Ziya (1976), *Türkçülüğün Esasları* (I fondamenti del turchismo), Istanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- İkinci F.M. (Kemal Tahir) (1954), *Ecel Saati* (L'orologio mortale), Istanbul, Çağlayan.

- İnsel Avni (1946), *Topal Karganın Hatıraları* (Memorie del corvo zoppo), İstanbul, İnsel Kitabevi.
- İşbilir Ömer (2002), “Kuyucu Murad Paşa”, *İslam Ansiklopedisi* (Enciclopedia dell’Islam), vol. XXVI, 506-508.
- Işıklar-Koçak Müge (2015), “Pseudotranslations of Pseudo-Scientific Sex Manuals in Turkey”, in Şehnaz Tahir-Gürçağlar, Saliha Paker, John Milton, 199-218.
- Karaömerlioğlu M.A. (1998), “The Village Institutes Experience in Turkey”, *British Journal of Middle Eastern Studies* XXV, 1, 47-73.
- Karpat K.H. (2004 [1974]), “The Impact of the People’s Houses on the Development of Communication in Turkey (1931-1951)”, in Id., *Studies on Turkish Politics and Society: Selected Articles and Essays*, Leiden-Boston, Brill, 401-417.
- Kayaoğlu Taceddin (1998), *Türkiye’de Tercüme Müesseseleri* (Istituzioni di traduzione in Turchia), İstanbul, Kitabevi.
- Lewis Geoffrey (1999), *The Turkish Language Reform: a Catastrophic Success*, Oxford, Oxford UP.
- Magri Enzo (1999), *Un italiano vero: Pitigrilli*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Nesin Aziz (2013 [2009]), *Mum Hala: günce. 1 1951-1979* (Zia candela: diario 1 1951-1979), İstanbul, Nesin Yayınevi.
- Nizamoglu Yüksel (2011), “İtalya-Habeşistan Savaşı, Vehip Paşa ve Türkiye” (La guerra italo-abissina, Vehip Paşa e la Turchia), *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (Rivista di studi di scienze sociali) II, 270-289.
- Paker Saliha (2015), “On the Poetic Practices of a ‘Singularly Uninventive People’ and the Anxiety of Imitation”, in Şehnaz Tahir-Gürçağlar, Saliha Paker, John Milton, 30-52.
- Saraçıl Ayşe (2017), “Cenni sulla traduzione nella costruzione di una cultura letteraria in Turchia”, in Lea Nocera (a cura di), *Tradurre/Çevirmek. Incontri linguistico-letterari tra Turchia e Italia*, Napoli, L’Orientale Editrice, 10-26.
- Şimşir B.N. (2008 [1992]), *Türk Yazı Devrimi* (La riforma della scrittura turca), Ankara, Türk Tarih Kurumu yayınları.
- Sinanoğlu Suat (1998), *Türk Hümanizmi* (L’umanismo turco), İstanbul, Cumhuriyet.
- Tahir-Gürçağlar Şehnaz (2008), *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- (2010), “Scouting the Borders of Translation: Pseudotranslation, Concealed Translations and Authorship in Twentieth-Century Turkey”, *Translation Studies* III, 2, 172-187, doi: 10.1080/14781701003647384.
- Tahir-Gürçağlar Şehnaz, Paker Saliha, Milton John, eds (2015), *Tradition, Tension and Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Tercüme (1940), “Haberler” (Notizie), *Tercüme* I, 60, 112-114.
- Toury Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, J. Benjamins Pub.
- Tuncel Bedrettin (2006), “Yücel ve Dünya Edebiyatından Tercüme” (Yücel e le traduzioni dalla letteratura mondiale), in Doğan Atılgan (ed.), *Atatürk ve Türk Dili ve Edebiyatı, Türk Eğitimi ve Türk Kültürü Konusunda Seçme Yazılar* (Saggi scelti su Atatürk e la lingua e letteratura turca, l’istruzione e la cultura turca), Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, 135-142.
- Ülken H.Z. (2013 [1948]), *Millet ve Tarih Şuurunu* (Nazione e consapevolezza storica), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yücel H.A. (1940), “Senza titolo”, *Tercüme* I, 60, 1-2.

L'essenziale. Ovvero, l'immagine del limite in Jon Krakauer e Bruce Chatwin

Paola Gaudio

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (<paola.gaudio@uniba.it>)

Abstract

This paper analyses how *Into the Wild*, *Into Thin Air*, and *In Patagonia* represent, each in its own way, an image of the limit – this limit being not only visual but also existential. These stories take place in remote places where the protagonists of the narratives cross the borders of everyday life in order to discover extreme, unexplored surroundings. If the intent of capturing the experience of survival in the Alaskan wilderness finds its objective correlative in Chris McCandless' camera shots, in *Into Thin Air* it is the images of both geographical and physical limits that accompany the narrative. In Chatwin's travelogue, on the other hand, the awareness of existing at the edge of the Earth is embodied in its narrative structure where digressions are more frequent than linear progression.

Keywords: *adventure fiction, Bruce Chatwin, Jon Krakauer, photography, travel literature*

1. La letteratura odepórica

Non sempre si ha la possibilità di visitare i luoghi che, per un motivo o per un altro, ci attirano. La lettura è un ottimo modo per viaggiare in modo vicario. Anzi, essa è proprio, di per sé, un tipo di viaggio, nel quale il testo crea percorsi di senso, seguiti più o meno ingenuamente da un *lector in fabula* di matrice echiana (Eco 1979), in una esperienza di scoperta e cambiamento. Tale cambiamento può avvenire a livello emotivo, come conseguenza delle emozioni suscitate in noi dalla lettura; a livello percettivo, quando il testo propone nuove prospettive, secondo un fenomeno di straniamento brechtiano; oppure a livello cognitivo, a seguito di un incremento della conoscenza.

Per quanto riguarda la scoperta, soprattutto quando si tratta di viaggi rischiosi in terre lontane, questa fa precipuamente riferimento alla scoperta dei limiti, siano essi propri, altrui o meramente fisici, geografici. Se si volessero individuare i due *topoi* caratterizzanti l'esperienza del viaggio, questi sarebbero appunto la scoperta e il cambiamento.

La letteratura odeporica¹ si presta però anche a una concezione metaforica del viaggio, per cui, a livello concettuale, esso è presente nell'atto della scrittura e del suo implicito corrispondente, la lettura. Questo stesso articolo costituisce di per sé una esperienza odeporica che, con un preciso percorso testuale e qualche *detour*, ci permette di esperire tre viaggi, beneficiando degli inevitabili effetti collaterali – ovvero i *topoi* caratterizzanti menzionati sopra.

2. L'immagine, il limite e la narrazione

Qu'on en marque les limites.
Il n'y a point de bornes dans les choses:
les lois y en veulent mettre, et l'esprit ne peut le souffrir.
(Pascal 2000 [1670], 138)²

I resoconti di viaggio oggetto qui di analisi sono diversi per voce narrante, che è extradiegetica in *Into the Wild* e intradiegetica negli altri due testi³; per luoghi; per stile narrativo: giornalistico in Krakauer, cubista in Chatwin⁴.

Per quanto riguarda i punti geografici in cui si svolge l'azione, questi formano l'immagine di un triangolo di cui due vertici si trovano agli estremi nord e sud del continente americano – rispettivamente l'Alaska e la Patagonia – e il terzo nel cuore del continente asiatico, dove la Terra tocca più in alto il cielo, ovvero il monte Everest. Ciascuno di questi luoghi, per la natura estrema del territorio e le condizioni di (in)abitabilità, evoca immagini al limite⁵. E infatti, nei loro scritti, sia Chatwin che Krakauer mostrano cosa succede e cosa si prova quando questi limiti siano raggiunti e superati, a volte tragicamente.

Prima, però, di scoprire le modalità e i significati delle immagini del limite così come sono rappresentate nei testi in questione, va precisato in che modo vadano intesi i due concetti chiave di “immagine” e “limite”, entrambi ampiamente polisemici, e quale sia il loro rapporto con la narrazione.

¹ Per una definizione di letteratura odeporica si vedano Monga 1996 e Pifferi 2014.

² Trad. it. di Bausola e Tapella in Pascal 2000, 138: “Che si fissino i limiti. Non ci sono confini, nelle cose: le leggi ne vogliono introdurre, ma lo spirito non lo può soffrire”.

³ Per uno studio approfondito sulle voci e i livelli narrativi, cfr. Genette 1972 (trad. it. di Zecchi in Genette 1976).

⁴ Che *In Patagonia* sia un ritratto cubista è affermato – non senza ragione – dallo stesso Chatwin. Di ciò dà conferma Susannah Clapp – redattrice della prima edizione di *In Patagonia* nonché autrice della biografia *With Chawin. Portrait of a Writer* (Clapp 1997) – in un articolo apparso su *The Guardian* in occasione del quarantesimo anniversario della pubblicazione del libro. Cfr. Clapp 2017.

⁵ La parola “limite” si definisce come un “confine”, ovvero “il punto estremo oltre il quale non può o non deve andare qualcosa” (*Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana* 2007, s.v.). È quindi possibile parlare di immagini del limite, nel senso di una rappresentazione di ciò che costituisce un confine o punto estremo; ma anche di immagini al limite, nella misura in cui tali immagini si costituiscano, ovvero abbiano origine in luoghi estremi.

Il limite può riferirsi non solo allo spazio e quindi alla fisica o alla geografia politica, ma anche al tempo, alla ragione, al denaro, alla percezione, alla vita stessa. Più che polisemico, appare un concetto onnicomprensivo, applicabile a qualunque ambito tanto dell'oggettivo quanto del soggettivo. Questo perché, come sostiene Blaise Pascal nei suoi *Pensieri* (trad. it. di Bausola e Tapella in Pascal 2000), il concetto di limite è al centro del paradosso dell'essere umano – a un tempo costretto dalla propria finitudine, che male sopporta, e alla continua ricerca di trascendenza, perché lo spirito non vuole limiti ma vuole Dio, che è infinito e la cui comprensione, per questo, resta sfuggente:

Nous connaissons donc l'existence et la nature du fini, parce que nous sommes finis et étendu comme lui. Nous connaissons l'existence de l'infini et ignorons sa nature, parce qu'il a étendue comme nous, mais non pas des bornes comme nous. Mais nous ne connaissons ni l'existence ni la nature de Dieu, parce qu'il n'a ni étendue ni bornes. (Pascal 2000, 248-249)

Noi conosciamo dunque l'esistenza e la natura del finito, perché siamo finiti ed estesi come esso. Noi conosciamo l'esistenza dell'infinito e ignoriamo la sua natura, perché ha estensione come noi, ma non ha limiti come noi. Ma noi non conosciamo né l'esistenza né la natura di Dio, perché egli non è né esteso, né limitato. (Trad. it. di Bausola e Tapella in Pascal 2000, 248-249)

Seguire la propria brama di infinito è un privilegio che pochi riescono a realizzare e si configura spesso come uno sconfinamento senza ritorno.

Anche l'immagine ha svariati ambiti di applicazione: l'immagine fotografica, che è forse quella più immediata, ma anche l'immagine pittorica, con le sue innumerevoli prospettive, oppure quella verbale, evocata da semplici parole, selezionate e concatenate con strategica cura. A queste vanno aggiunte le immagini concettuali e quelle percettive (l'immagine che si ha di se stessi, degli altri, e che gli altri hanno di noi). È interessante notare come il concetto di immagine incarni di per sé proprio quella brama di superamento dei limiti a cui fa riferimento Pascal. L'immagine fotografica, per esempio, a dispetto dei limiti ben definiti dell'inquadratura, ha un numero di soggetti potenzialmente infinito. In questo senso, non vi è limite alla fotografia. Essa incarna anzi il rifiuto del limite. In un mondo dominato da immagini fotografiche, scrive Susan Sontag, qualsiasi confine appare arbitrario (cfr. Sontag 2005 [1977], 17).

Il rapporto tra immagine, limite e narrazione risulta quanto mai serrato poiché ognuno di questi concetti è insito nella definizione degli altri. La narrazione è ciò che compone una immagine nel momento in cui disintegra o piuttosto assorbe in sé la dimensione temporale: poiché una fotografia è una sottile fetta di spazio e di tempo (cfr. *ivi*, 12), in una immagine tutto è simultaneo, in bella mostra davanti agli occhi dello *spectator*. Pur tuttavia, le

immagini suggeriscono storie misteriose e seducenti – almeno quando rivelano la proprietà del *punctum* barthesiano⁶.

Il concetto di limite, d'altro canto, si applica tanto a un testo, quanto alla fotografia. Nell'uno, esso coincide fisicamente con la prima e l'ultima pagina e con i bordi delle pagine stesse; nell'altra, corrisponde all'inquadratura. In entrambi, i limiti si scoprono però ben presto evanescenti e trascesi nella dimensione di intertestualità presupposta a qualsiasi narrazione (non vi può essere "testo" senza "intertesto"), e nella sostanziale (ed essenziale) arbitrarietà della fotografia rispetto non solo all'inquadratura ma anche al soggetto dell'immagine: così come non vi è limite al numero di fotografie che si possono scattare, viene meno anche il limite di cosa sia degno di essere fotografato. Se un tempo si fotografavano più che altro eventi storici e ritratti di famiglia, oggi qualsiasi cosa può diventare degna di attenzione nella misura in cui l'atto stesso di fotografarla le conferisce uno *status* di soggetto o evento memorabile.

In una narrazione, la presenza e il significato delle immagini *del e al* limite può assumere quindi varie forme. Con i loro resoconti di viaggio, Chatwin e Krakauer offrono molteplici spunti di riflessione su questo tema.



Figura 1 – In navigazione sull'Oceano Pacifico⁸

⁶ Roland Barthes definisce lo *studium* come un generico interesse verso qualcosa, "une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière" (Barthes 1980, 48; trad. it. di Guidieri 2003, 27: "una sorta di interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità"). Il *punctum*, invece, è un particolare che trafigge, che punge, appunto, che colpisce: "c'est un supplément: c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà" (ivi, 89; trad. it. ivi, 56: "è un supplemento: è quello che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto").

⁷ Per un approfondimento di questa tematica, si faccia riferimento ad Allen 2000.

⁸ Tutte le fotografie sono dell'autrice.

3. Bruce Chatwin e la Patagonia

Et j'ai perdu tous mes paris
 Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie,
 qui convienne à mon immense tristesse, la Patagonie,
 et un voyage dans les mers du Sud.⁹
 (Cendrars 1913, s.p.)

In un recente articolo pubblicato su *il Venerdì di Repubblica*, Enrico Franceschini descrive Chatwin come “irrequieto, raffinato, ma anche vanitoso e incline a spararle grosse” (Franceschini 2017). Ancora, nelle parole di Susannah Clapp, autrice della biografia *With Chatwin. Portrait of a Writer* (Clapp 1997), Chatwin è stato

[...] un viaggiatore, un cantastorie e un dilettante di genio, con la passione dell'insolito [...]. Diceva lui per primo di avere perso il conto delle menzogne che aveva scritto in *In Patagonia*. Naturalmente ogni scrittore racconta cose che non sono reali: è l'essenza della narrativa. Il punto è che Bruce non scriveva narrativa. (Franceschini 2017)

Appunto. *In Patagonia* non è un romanzo, è semmai un resoconto di viaggio *sui generis*, nel quale sono presenti innumerevoli riferimenti alla storia del territorio, e che indubbiamente non è una fedele cronistoria dell'esperienza vissuta dall'autore-narratore.

Il racconto che Chatwin fa del suo viaggio in Patagonia ha molto poco del diario intimo, quasi nulla infatti sappiamo delle emozioni, percezioni, paure e difficoltà affrontate dal protagonista di un viaggio non solo immenso per estensione geografica, ma anche estremo sotto qualsivoglia punto di vista. Il protagonista non si domanda mai “che ci faccio qui?”¹⁰. Nulla sappiamo, per esempio, dei circa seicento chilometri che Chatwin percorre a piedi, da Paso Roballos – al confine con il Cile – verso est, fino alla costa atlantica di Porto Deseado. Seicento chilometri a piedi, al freddo, con venti di burrasca sono ben più di una passeggiata, eppure Chatwin li liquida in due parole:

From Paso Roballos I walked east – or rather ran before the gale – my leather rucksack heavy with bones and stones [...]. I crossed back to the coast, arriving at Puerto Deseado, in the first days of February. (Chatwin 1988a [1977], 86)

Da Paso Roballos camminai verso est – o piuttosto mi misi a correre davanti alla burrasca – con lo zaino appesantito da ossi e pietre [...]. Ritornai sulla costa, giungendo a Porto Deseado, i primi giorni di febbraio.

Mette addirittura una virgola, dopo “Puerto Deseado”, per precisare il periodo in cui vi arriva – quasi fosse una informazione in più, superflua. Secondo

⁹ Trad. it.: E ho perso tutte le mie scommesse. Non resta che la Patagonia, la Patagonia, che s'addice alla mia immensa tristezza, e un viaggio nei mari del Sud. (Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive).

¹⁰ *What Am I Doing Here?* è il titolo di uno dei libri di Chatwin, pubblicato nel 1988.

Clapp, infatti, il libro “holds back from intimate revelation – ‘I don’t believe in becoming clean,’ Chatwin announced – but is fuelled by autobiography, lit up by personal obsessions” (Clapp 2017). Tuttavia, l’autore è in grado a volte di dipingere con le parole immagini in soggettiva che forse proprio per la loro rarità colpiscono a fondo la capacità immaginativa di chi legge – nel senso dell’abilità del lettore di ricostruire nella propria mente immagini rappresentate solo vicariamente dalle parole. Così, per esempio, è la descrizione del Vento per antonomasia, quello appunto della Patagonia: talmente forte da inglobare tutto, persino il rombo del motore di un camion in un paesaggio deserto:

Walked all day and the next day. The road straight, grey, dusty, and trafficless. The wind relentless, heading you off. Sometimes you heard a truck, you knew for certain it was a truck, but it was the wind. Or the noise of gears changing down, but that also was the wind. Sometimes the wind sounded like an unloaded truck banging over a bridge. Even if a truck had come up behind you wouldn’t have heard it. And even if you’d been downwind, the wind would have drowned the engine. (Chatwin 1988a, 75)

Camminai tutto il giorno e quello dopo. La strada dritta, grigia, polverosa e senza traffico. Il vento implacabile che ti depistava. Talvolta sentivi un camion, sapevi per certo che fosse un camion, eppure era il vento. O il rumore delle marce che scalano, ma anche quello era il vento. A volte il vento risuonava come un camion scarico che sbatteva su di un ponte. Seppure un camion ti fosse sopraggiunto alle spalle, non lo avresti sentito. E persino se fossi stato sottovento, il vento ne avrebbe affogato il motore.

Non vi è qui alcun dubbio sulla plausibilità di questa immagine del vento che ingloba tutto attorno a sé. Chiunque conosca la Patagonia sa che è esattamente così.

O ancora, gli improbabili, innaturali (ma reali) colori desertici e rocciosi, che – per la loro sconfinata vastità – provocano in Chatwin un forte mal di testa alleviato soltanto dalla vista di un albero verde, a quanto pare più sperduto del nostro viaggiatore: un pioppo della Lombardia – “the punctuation mark of man” (ivi, 81; trad. it.: il segno di punteggiatura dell’essere umano).



Figura 2 – Colori desertici e rocciosi

Ecco. Tranne questi rari squarci nella profondità soggettiva della voce autoriale, il resto della narrazione si svolge su due piani ben distinti, sebbene complementari: da un lato, lo spazio ovvero il piano degli spostamenti meramente geografici, per cui dalla casa della nonna in Inghilterra Chatwin arriva a Buenos Aires e da lì, zigzagando, raggiunge la città più a sud del mondo, Ushuaia; dall'altro lato, il tempo ovvero il piano dei riferimenti storici propri di ciascun luogo – riferimenti spesso talmente esemplari da assurgere a leggenda. È il caso delle avventure di John Davis, della sua flotta, degli ammutinamenti, dell'attacco degli indiani Tehuelche, della strage e poi vendetta degli innocenti pinguini – totalmente inermi e ingenuamente fiduciosi nell'essere umano, massacrati a migliaia per poi essere stipati sulla nave, ma da cui si svilupparono vermi micidiali in grado di divorare di tutto, dal legno della nave stessa – con il rischio di farla affondare – alla carne viva degli uomini dell'equipaggio:

As they came up to the Equator, the penguins took their revenge. In them bred a "loathsome worme" about an inch long. The worms ate everything, iron only excepted – clothes, bedding, boots, hats, leather lashings, and live human flesh. The worms gnawed through the ship's side and threatened to sink her. The more worms the men killed, the more they multiplied. (Ivi, 89)

Mentre risalivano verso l'Equatore, i pinguini si presero la propria vendetta. In essi si riprodusse un "disgustoso verme" lungo circa due centimetri e mezzo. I vermi mangiarono tutto, tranne il ferro – vestiti, lenzuola, stivali, cappelli, cinghie di cuoio e pelle umana viva. Si cibarono della fiancata della nave e rischiarono di farla affondare. Più gli uomini li uccidevano, più questi si moltiplicavano.

Indimenticabili sono anche le imprese di Butch Cassidy e della sua *gang* – immortalate già nel 1969 dal ben noto film con Paul Newman e Robert Redford, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. Un po' come Chatwin, anche Cassidy si sposta di continuo, il suo viaggio comprende sia gli Stati Uniti che l'America del Sud e impressioni, storie, leggende su di lui affiorano in molti dei luoghi narrati e attraversati da Chatwin. Del resto, quasi tutti i luoghi menzionati dall'autore evocano leggende che fanno parte della cultura dei popoli cileno e argentino, costituendone in parte l'identità. Sebbene le memorie raccontate da Chatwin non siano sempre leggendarie, nell'insieme contribuiscono comunque a ricostruire una dimensione storica della Patagonia sin dai tempi dei dinosauri. Chatwin, insomma, si pone a mo' di guida turistica, forse più attento a raccontare storie di un passato recente o remoto, che a descrivere la storia effettiva di questo suo *ridicolo* viaggio, come lui stesso lo definisce con palese antifrasi (ivi, 194).

In realtà, la motivazione stessa dell'epica impresa chatwiniana è da rintracciarsi proprio nel recupero di un pezzo di storia, non nel desiderio di trascendere limiti geografici. Il pezzo che tanto interessa Chatwin non è

affatto metaforico, quanto concreto e tangibile, poiché si tratta di un pezzo di pelle, da cui tutto ha inizio.

La frase di apertura di *In Patagonia* è infatti un riferimento al pezzo di pelle di un animale preistorico stranamente finito nelle mani della nonna dell'autore e da lei stessa buttato via. Poco dopo, Chatwin confessa: “never in my life had I wanted anything as I wanted that piece of skin” (ivi, 2; trad. it.: mai in vita mia avevo desiderato tanto qualcosa, quanto quel pezzo di pelle). Dopo circa duecento pagine, alla conclusione del libro, Chatwin riesce a recuperare un altro pezzo dello stesso tipo di animale (forse proprio lo stesso), ricoperto da quella strana peluria rossa che ricordava da bambino, e – pienamente soddisfatto – annuncia di avere finalmente raggiunto l'obiettivo del viaggio!

Che si tratti di un semplice espediente narrativo piuttosto che di un obiettivo sentito come realmente importante e significativo, non lo sappiamo. Certamente però ciò marca in maniera inconfutabile la direzione verso cui Chatwin rivolge il suo sguardo, quella del passato. Ed è un passato che si espande e si restringe di continuo, dal racconto relativamente recente della storia di Charley Milward, cugino della nonna dell'autore, sino – appunto – all'epoca preistorica, con tutte le teorie e ipotesi sugli animali che popolarono la Patagonia ai tempi dell'era glaciale.

In Patagonia è quindi un anomalo *puzzle* di immagini: alcune provengono dal passato, altre – più rare – dall'esperienza di viaggio del protagonista. A corredo di ciò, le fotografie vere e proprie. La copertina della prima edizione della casa editrice Jonathan Cape riporta una splendida foto di un ghiacciaio (verosimilmente il Perito Moreno) e il testo stesso è corredato da una selezione di fotografie scattate dall'autore.



Figura 3 – Alberi inclinati dal vento sullo Stretto di Magellano

E non è forse un caso che *In Patagonia* venga pubblicato lo stesso anno della raccolta di saggi *On Photography*, di Susan Sontag (1977). Era, quella, un'epoca in cui si stava prendendo piena consapevolezza dell'impatto della fotografia nella percezione e creazione della realtà. *In Plato's Cave* è celeberrimo. Ciò che colpisce (il *punctum* barthesiano) è che, dopo la rivoluzione digitale, le parole di Sontag sono assolutamente attuali. Lei, come e più di Chatwin – il quale non arriva a teorizzare il linguaggio fotografico, limitandosi a utilizzarlo – aveva compreso l'immenso potere della fotografia, capace non solo di testimoniare l'esistenza di qualcosa o qualcuno, ma di creare essa stessa la realtà. Chatwin, da nomade più che da turista, “non raccoglie *souvenir*, non accumula reperti del suo percorso, il suo bagaglio è leggero. Per un nomade, l'unico possesso dei luoghi attraversati è la memoria. Ma la memoria, da centottant'anni, ha una servitrice diligente e solerte, la fotocamera che sta in una tasca, o nello zaino” (Smargiassi 2017). Al di là delle fotografie vere e proprie a corredo del testo, le immagini *del* limite e *al* limite che troviamo in questo resoconto di viaggio *sui generis* sono essenzialmente di due tipi.

Primo tipo. Le rare ma suggestive descrizioni della Patagonia, dei suoi paesaggi e del vento che ne costituisce caratteristica imprescindibile. Qui è il viaggiatore Chatwin a sperimentare in prima persona ciò che significa “Patagonia”. In genere, l'autore tralascia i dettagli dei suoi spostamenti ma, quando non lo fa, ritrae immagini molto vivide. Per esempio, quando arriva alla fine del mondo, Ushuaia, la città più a sud dell'emisfero australe, e percorre a piedi un centinaio di chilometri prima lungo la costa, verso est, poi verso nord, seguendo il corso del fiume che lo porta sulle rive del lago Khami, Chatwin racconta dell'incontro con i condor, che in lontananza gli sembravano niente altro che puntini nel cielo:

The specks increased in size. They were coming back. They came back heading into the wind, unswerving as raiders on target, the ruff of white feathers ringing their black heads, the wings unflinching and the tails splayed downwards as air-brakes and their talons lowered and spread wide. They dived on me four times and then we both lost interest. (Chatwin 1988a, 140-141)

Quei puntini aumentarono di dimensioni. Stavano tornando indietro. Tornarono andando controvento, incrollabili come incursori verso l'obiettivo, il collare di piume bianche che inanellava le teste nere, con le ali salde e la coda allargata all'ingiù, come freni aerodinamici, e gli artigli abbassati, bene aperti. Si lanciarono verso di me in picchiata per quattro volte, poi entrambi perdemmo interesse.

Secondo tipo. La sequenza, basata sul tragitto geografico effettuato dal narratore, di immagini – spesso forti – relative alle storie di tempi passati ed evocate da ciascun luogo. A predominare qui sono i racconti di furfanti e conquistatori, come anche la potenza degli oceani – dallo stretto di Magellano al canale di Beagle – e della forza sovrumana (ma anche *disumana*, nel

trattamento delle popolazioni indigene) con cui navigatori del calibro di John Davis, Robert Fitz Roy o Charley Milward la affrontarono.

Un'immagine non necessariamente emblematica, ma di certo estrema e indelebile, è quella tratteggiata da Chatwin nella descrizione degli ultimi momenti di vita degli uomini dell'equipaggio del capitano Milward in prossimità di Isla Desolación, sul versante pacifico dello stretto di Magellano. Tra onde sempre più burrascose, dopo avere recuperato con successo un loro compagno disperso in mare, la scialuppa di salvataggio si rovescia e i marinai caduti in acqua vengono attaccati agli occhi da albatros giganteschi. Disperati, sapendo di non potere competere con la ferocia di questi immensi uccelli marini, si abbandonano ai flutti, preferendo una morte meno cruenta:

They swooped on their heads and took their caps off, and the men who were bleeding were struck by the cruel beaks of the albatrosses. When they examined the lifebelts and found all the strings untied, they knew what had happened. The birds had gone for the men in the water and gone for their eyes. And the poor chaps had willingly untied the strings and sunk when they saw that no help came, for they couldn't fight the birds with any hope of winning. (Ivi, 153-154)

Gli piombarono in testa, togliendo loro i berretti, e gli uomini che stavano sanguinando furono colpiti dai becchi crudeli degli albatros. Quando [gli altri marinai] esaminarono i salvagenti e notarono che erano slacciati, seppero cosa fosse successo. Gli uccelli avevano attaccato gli uomini in acqua, mirando agli occhi. I poveracci, di loro spontanea volontà, vedendo che non arrivava aiuto, si erano slacciati tutto e così annegarono, poiché non avevano alcuna speranza di poter vincere contro tali uccelli.



Figura 4 – Laguna Torre

4. Jon Krakauer, Chris McCandless e il mito dell'Everest

I was stirred by the dark mystery of mortality.
 I couldn't resist stealing up to the edge of doom and peering over the brink.
 The hint of what was concealed in those shadows terrified me,
 but I caught sight of something in the glimpse,
 some forbidden and elemental riddle that was no less compelling
 than the sweet, hidden petals of a woman's sex.¹¹
 (Krakauer 2007 [1996], 154)

Il percorso esistenziale e professionale di Jon Krakauer è, senza esagerazione alcuna, eccezionale. Da sempre appassionato di alpinismo (compì la sua prima scalata già a otto anni quando, insieme al padre, raggiunse la vetta del vulcano South Sister del Cascade Range, in Oregon, a circa tremila metri di altitudine), collabora con la rivista *Outside*, che gli commissiona i due articoli su cui si basano sia *Into the Wild* che *Into Thin Air*. Il primo articolo, "Death of an Innocent" (Krakauer 1993) riguarda la storia di Chris McCandless (*alias* Alex Supertramp), un ragazzo di ventiquattro anni, idealista, coraggioso, colto e ispirato da scrittori quali Lev Tolstoj, Boris Pasternak, Henry David Thoreau, Mark Twain e Jack London. Questo giovane uomo fu trovato morto da un gruppo di cacciatori di alci, in un pulmino nel cuore dell'Alaska, in mezzo al nulla, dove dimorava da qualche mese, cibandosi esclusivamente di quello che riusciva a procacciarsi con le proprie mani e dopo avere già viaggiato da nomade per un paio di anni, prevalentemente nel sud-ovest degli Stati Uniti. Si era recato a Fairbanks, Alaska, per realizzare qualcosa che aveva desiderato fin da piccolo: sperimentare le sue capacità di sopravvivenza e cercare un contatto più autentico con la natura selvaggia. Dopo avere pubblicato l'articolo su Chris, Krakauer decide di ampliarlo per ricostruirne minuziosamente la storia.

Into the Wild è appunto il resoconto delle avventure di Chris McCandless. Alcuni anni dopo, dal racconto viene tratto il film omonimo, diretto e prodotto da Sean Penn e interpretato da Emile Davenport Hirsch (Paramount Vantage, 2007). Nelle more della pubblicazione di *Into the Wild*, Mark Bryant e Larry Burke, rispettivamente redattore ed editore della rivista *Outside*, fanno una interessante – sebbene impegnativa – proposta a Krakauer, chiedendogli di prendere parte a una spedizione sul monte Everest in qualità di reporter. Un anno dopo, Krakauer parte per il Nepal, dove ha inizio una spedizione che resterà per sempre nella storia dell'alpinismo come uno dei maggiori di-

¹¹ Trad. it.: Ero attirato dall'oscuro mistero della mortalità. Non potevo resistere alla tentazione di intrufolarmi sino al limite della morte e sbirciare al di là del limite. L'indizio di ciò che si nascondeva in quelle ombre mi terrorizzava, ma riuscii a scorgere qualcosa, un enigma proibito ed elementare che non era meno coinvolgente dei dolci petali nascosti del sesso di una donna.

sastri avvenuti sull'Everest e di cui Krakauer non è più semplice testimone e narratore ma, suo malgrado, protagonista. Di conseguenza, *Into Thin Air* vede la trasformazione della voce narrante dalla terza alla prima persona.

Il narratore, in altre parole, diventa intradiegetico. L'impatto emotivo che ha sul lettore il racconto in prima persona di un disastro di tale portata (morirono otto persone, altre subirono gravi lesioni a causa dell'ipotermia, come Beck Weathers, a cui furono amputati il braccio destro, tutte le dita della mano sinistra, entrambi i piedi e il naso) e degli sconvolgimenti psicologici nonché fisici che questo comportò è forse tra gli elementi principali che hanno determinato l'enorme successo del libro.

L'autore riveste quindi un doppio ruolo: in *Into the Wild* è il giornalista-investigatore che ricostruisce extradiegeticamente, attraverso le testimonianze altrui, un evento di cronaca, ovvero la morte di Chris McCandless; invece, in *Into Thin Air*, dove voce dell'autore e io narrante coincidono, Krakauer è catapultato nel ruolo di protagonista della più disastrosa spedizione sull'Everest.

4.1 *Into the Wild e la macchina fotografica come oggetto essenziale*

Quando Chris McCandless si prepara per l'estrema avventura nella natura fredda, ostile e selvaggia nel cuore dell'Alaska, non porta con sé grandi riserve di cibo, né abbigliamento adeguato, né tanto meno un fucile dal calibro adatto a procacciarsi cibo o almeno a difendersi dagli orsi. Anche gli scarponi che calza non sono l'ideale per trascorrere lunghi mesi in una zona decisamente impervia. Ciò che Chris considera indispensabile per la sopravvivenza è davvero poco, e sta tutto in uno zaino.

Dell'essenziale fa parte una macchina fotografica e quattro o cinque rullini: quasi come se fermare sull'obiettivo le immagini della sua avventura al limite, fosse altrettanto importante che raggiungerlo, quel limite.

Non appare immediatamente evidente come la fotografia possa essere uno dei temi portanti del racconto che Krakauer fa di Chris McCandless e delle sue avventure. Eppure, osservando con attenzione, emerge con evidente chiarezza come la Fotografia – l'idea stessa di fotografia – sia centrale nel percorso di formazione del protagonista e ne costituisca non solo un *leitmotiv* ma sia la più autentica chiave interpretativa di quali fossero le sue intenzioni.

Nonostante l'edizione stampata di *Into the Wild* non ne includa alcuna, è Chris che, con insistenza, fa riferimento sia alle fotografie che man mano scatta e conserva, sia a quelle che, suo malgrado, vanno perdute, sia alla macchina fotografica. Si tratta quindi di un *leitmotiv* di effettivo rilievo, che testimonia il desiderio di permanenza del giovane avventuriero non solo in termini di pura esistenza – quindi di un intenso desiderio di vivere, non già di morire – ma di trascendere i limiti del qui e ora, letteralmente immortalando i momenti salienti del suo viaggio nell'inquadratura dell'obiettivo.



Figura 5 – Perito Moreno

Chris appare del tutto consapevole che qualsivoglia impresa è memorabile nella misura in cui esista testimonianza di essa. Se vogliamo, la celebre frase “Happiness [is] only real when shared” (Krakauer 2007, 188) – ovvero, la felicità è reale solo se condivisa – che traccia la tristezza della sua solitudine negli ultimi giorni di vita, bene si applica al concetto stesso di fotografia. Quale modo migliore per condividere le proprie esperienze, se non mostrandole attraverso una serie di immagini? Lo sappiamo perfettamente adesso, nell’era digitale. L’importanza che quindi per Chris ha la fotografia non va assolutamente sottovalutata se si vuole comprendere lo spirito con cui egli si cimentò in una impresa tanto ardua. Del resto, basti considerare quanta poca roba si possa portare in uno zaino che, per quanto capiente, permette di metterci a stento l’essenziale. Ecco, per Chris l’essenziale era qualche chilo di riso, un fucile, un machete, qualche libro e la sua macchina fotografica. Ciò non è poco, perché dimostra come la solitudine ricercata con tanta testardaggine da questo ventenne indomito sia in realtà un allontanamento solo temporaneo dal sociale, una fuga in cui è già inscritta la volontà di ritorno, per potere condividere infine il suo percorso di formazione con gli altri – percorso che solo può essere reale se condiviso, e quindi in qualche modo ratificato dallo sguardo altrui. In fondo, quello della condivisione, in particolare dell’immagine fotografica, è un meccanismo che ha trovato massima realizzazione nei *social network à la* Facebook, Instagram o Whatsapp, una ventina d’anni più tardi: sono diverse le tempistiche, gli strumenti e i contenuti (oggi, frequentemente triti), ma il principio è lo stesso.

La tragicità di questa storia è che Chris immortalata – sì – le immagini di una esistenza al limite, nel territorio americano selvaggio per antonomasia – l'Alaska – ma infine l'esistenza gli sfugge come acqua tra le mani e il destino gli nega il privilegio della condivisione. Quest'ultima sarà poco dopo realizzata, solo vicariamente, dalla narrazione che di lui farà Krakauer.

4.2 *L'immagine di ciò che è stato e già non è più in Into Thin Air*

Lo stesso anno in cui viene pubblicata la ricostruzione degli ultimi, intensissimi anni della straordinaria vita di Chris McCandless, Krakauer si trova lui stesso al limite, sul tetto del mondo, miracolosamente sopravvissuto alla spedizione sul monte Everest, la cui vetta raggiunse il 10 maggio del 1996. Le immagini – mentali e indelebili – di questa sua avventura sono descritte con perizia di dettagli in *Into Thin Air*, avvincente resoconto dalla forte valenza catartica, soprattutto per l'autore, perché – se raggiungere il limite è un desiderio legittimo di un certo tipo di essere umano – superarlo può significare intraprendere un viaggio senza ritorno, come fu per alcuni dei suoi compagni, e il diventarne testimone necessita quindi un faticoso processo di elaborazione.

Into Thin Air è corredato da immagini, alcune scattate dall'autore stesso, che formano parte integrante del testo. Chiunque si accinga a leggere il racconto dell'avventura vissuta da Krakauer e dai suoi compagni di viaggio, si ritrova giocoforza a scrutare ogni più piccolo particolare di questa manciata di fotografie, testimonianza della tragedia imminente (una ritrae Doug Hansen, in procinto di arrivare sulla vetta – morirà poco dopo) o sfiorata (come l'immagine del volto sfigurato e stranito di Beck Weathers, incredibilmente sopravvissuto dopo essere stato abbandonato nella neve e dato per morto ben due volte). In realtà però, esse hanno principalmente una funzione di ancoraggio: sono il punto di riferimento perché il lettore possa ricostruire le immagini mentali evocate dalla narrazione. Si tratta di immagini forti: sia quelle reali, fotografate, sia quelle mentali, narrate. È un oscillare tra la vita e la morte, tra chi sopravvive e chi soccombe, dove ogni limite viene sistematicamente superato. La sequenza di eventi culminanti nel più celebre disastro dell'Everest testimonia in maniera indiscutibile come scalare l'Everest sia già, di per sé, un atto di *ὑβρις*. Chi si avvicina troppo agli dèi va punito, per questo sull'Everest il numero maggiore di decessi avviene non durante la faticosa e lenta ascesa, bensì lungo la via del ritorno, solo dopo che i tracotanti alpinisti abbiano raggiunto la vetta e abbiano quindi osato raggiungere il cielo, ritrovandosi a tu per tu con gli dèi, a ottomilaquattrocentoquarantotto metri di altezza.



Figura 6 – Glaciar Francés

Per farsi un'idea di quanto siano quasi nove chilometri in verticale, si consideri che è all'incirca l'altezza media a cui viaggiano gli aerei di linea: insomma, il panorama visibile dalla vetta dell'Everest è paragonabile a quello goduto da chi si trovi su un volo intercontinentale – ben al di là delle condizioni di sopravvivenza per l'essere umano. Il limite di queste condizioni coincide con lo spazio tra il Campo base e il Campo Quattro. Superato il Campo Quattro, ci si ritrova nella cosiddetta “Death Zone”, la zona della morte, in cui l'ossigeno è talmente rarefatto da non permettere le funzioni di base dell'organismo, causando un progressivo deterioramento a livello neuronale. Eppure, tutto ciò che importa è raggiungere la vetta e – soprattutto – scattare la foto di rito. Sì, è proprio un rito, quello della fotografia, che svolge molteplici ruoli. Nel caso in questione rappresenta il ritratto della *ῥβρις* e ne costituisce la prova inconfutabile. Anche qui, come per Chris, la macchina fotografica entra di forza nello scarso equipaggiamento dei partecipanti alla spedizione. Chissà se, portando una bombola di ossigeno in più al posto della fotocamera, ci sarebbero state meno vittime. Ma no, non esistono imprese – di qualsivoglia livello – che non siano accompagnate dalle immagini! Anzi, dall'immagine, al singolare. Ne basta una, infatti, quella che racchiuda nello spazio di un rettangolo il *κλῆμαξ* di una storia, di un evento, di una avventura. Certamente, si può ricostruire il fatto anche con altri mezzi. Nei secoli passati, la testimonianza avveniva attraverso la scrittura e, prima ancora, attraverso l'oralità – ma quelli erano tempi in cui le storie narrate tendevano ad assurgere a leggenda. A partire dal XX secolo, invece, è la fotografia a primeggiare, persino rispetto alla più completa riproduzione della realtà fornita dal video. Già Susan Sontag aveva riconosciuto il primato dell'immagine fissa su quella in movimento:

Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow. Television is a stream of unselected images, each of which cancels its predecessor. Each still photograph is a privileged moment [...]. (Sontag 2005, 13)

Le fotografie possono essere più memorabili delle immagini in movimento, poiché esse sono una fetta precisa di tempo, non un flusso. La televisione è un fiume di immagini non selezionate, ognuna delle quali cancella la precedente. Ogni scatto fotografico è un momento privilegiato [...].

Con altrettanta finezza, Roland Barthes identifica la capacità di catturare ciò che è stato e ciò che non è più come il *noema* della fotografia, la sua unità minima di significato:

Je lis en même temps: cela sera et cela a été; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. (Barthes 1980, 150)

Io leggo nello stesso tempo: questo sarà e questo è stato; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge, è la scoperta di questa equivalenza. (Trad. it. di Guidieri in Barthes 2003, 96)

Il *punctum* dell'immagine di Doug in cima all'Everest, trionfante, è che sta per morire. Doug è lì, è stato lì, ma già non è più.

Rob Harris, invece, guida e organizzatore della spedizione, muore semplicemente perché è visceralmente stanco, non ha più la forza di scendere al Campo Quattro e resta così, nel gelo, ad abbandonare la vita. Qualche giorno dopo, alcuni alpinisti recuperano dalla sua giacca rossa, che era ancora lì a tenere caldo un corpo ormai senza calore, la macchina fotografica e la storia che in essa e da essa è raccontata. È in parte ironico e in parte tragico che un oggetto così inane e banale – spesso considerato uno dei simboli del consumismo totalitario – sopravviva intatto, mentre l'uomo soccombe. Mai come in questo caso, si può davvero parlare della fotografia, anzi dell'oggetto stesso “macchina fotografica” come *memento mori*.

5. Conclusione. L'essenziale

Per quanto riguarda *In Patagonia*, il concetto di limite – come si è visto – è non solo radicato nel racconto di Chatwin dall'inizio alla fine, ma lo è in ognuno dei significati che questo termine polisemico può assumere. Il limite infatti è prima di tutto fisico, geografico: il limite di un territorio, per esempio. Ma non è solo questo. Si parla di limite anche in senso morale: il limite come spartiacque tra ciò che può e ciò che non può essere fatto – ovvero la delimitazione dei comportamenti culturalmente accettabili per una società rispetto a quelli che non lo sono. Ancora, i limiti dell'essere umano, in riferimento alle sue capacità fisiche e mentali. Ci sono poi i limiti temporali. Il concetto

di limite inteso in senso temporale è anomalo. Non è delimitato come un'area geografica e in teoria può proseguire all'infinito. Il vero e unico limite del tempo è che non torna indietro – con un'unica eccezione: la narrazione. Nell'opera di Chatwin il limite viene oltrepassato anche in questa accezione temporale, con i vari *excursus* storici che costituiscono i vari pezzi del *puzzle* testuale.

I protagonisti e autori dei tre viaggi in questione avevano due priorità. La prima, quella di sperimentare i limiti della vita, ovvero della Natura. La seconda, certamente non per importanza, quella di utilizzare il potere testimoniale della fotografia perché il limite fosse per sempre catturato dall'immagine fotografica. In fondo, una impresa esiste veramente solo se ne resta testimonianza – e la fotografia, come si è visto, ne è lo strumento principe. Le fotografie di Chris McCandless sono il lascito della sua immensa volontà di vivere – vivere per raccontare e per raccontarsi. Sono la prova inconfutabile del desiderio di farcela, di sopravvivere per tornare a una civiltà da lui tanto disprezzata, e narrare – anche o forse soprattutto attraverso quelle preziosissime immagini – le proprie avventure. Chris non era nichilista, come si potrebbe forse pensare, non aveva impulsi autodistruttivi, né era un incosciente inconsapevole. Chris era un ragazzo molto intelligente e sensibile che amava la vita e della vita cercava l'essenziale, perché – come richiede il percorso di formazione di qualunque eroe che si rispetti – stava plasmando il suo diventare uomo attraverso esperienze intensissime, a tratti di una bellezza sconfinata, sempre comunque estremamente impegnative, tanto nella dimensione fisica quanto in quella spirituale. Grazie a Krakauer, Chris McCandless è diventato immortale, assieme alle sue fotografie, ora ampiamente diffuse su internet. Ci piace pensare che famoso lo sarebbe diventato comunque – forse in misura ancora maggiore, se solo quei cacciatori di alci avessero iniziato la stagione con un paio di settimane di anticipo.

Quanto a Krakauer, chiunque abbia letto il resoconto del suo incontro con il limite, là dove la Terra incontra il cielo, non può non avere fisse nella mente le immagini dell'Everest, delle – ormai familiari – creste e dei volti di chi partecipò a quella micidiale avventura. L'associazione tra la narrativa e le fotografie è assolutamente inevitabile: l'una spiega le altre, e viceversa. Entrambe testimoniano la ricerca dell'essenziale, perché l'Essenziale diventa visibile solo laddove si siano superati i limiti.

Per concludere, ritornando al pensiero di Pascal, possiamo allora dire che il concetto di limite è insito nella ricerca di Dio, ovvero dell'infinito, che resta inconoscibile/incomprensibile se riportato al limite della dimensione umana. Per Pascal è una scommessa, fatta dall'uomo nel suo atavico ambire alla trascendenza e che a volte – come nel caso di Chatwin, McCandless e Krakauer – lo spinge a cercare e creare immagini *oltre* i limiti.

Ma allora, se è impensabile progettare una impresa al limite senza (almeno) l'intenzione che essa sia immortalata da una immagine, si può forse dire che il vero scopo di qualsivoglia impresa – tanto più se straordinaria – alla fine si concretizzi nella fotografia che la testimonia? Se così fosse, l'essenziale sarebbe

allora proprio quella immagine, che non solo diventa prova inconfutabile del fatto, ma che racchiude in sé – per chi la sappia guardare – tutta la paura, tutto il dolore, tutte le difficoltà, ma anche tutta la gioia, le soddisfazioni e l'euforia che di quell'impresa hanno fatto parte.

Riferimenti bibliografici

- Allen Graham (2000), *Intertextuality*, London-New York, Routledge.
- Barthes Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard. Trad. it. di Renzo Guidieri (2003 [1981]), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- Cendrars Blaise (1913), *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, Éditions des Hommes Nouveaux; online: <https://monoskop.org/images/4/4c/Cendrars_Blaise_Delaunay-Terk_Sonia_La_prose_du_Transsiberien_et_de_La_petite_Jehanne_de_France.pdf> (11/2018).
- Chatwin Bruce (1988a [1977]), *In Patagonia*, New York, Penguin Books.
- (1988b), *What Am I Doing Here?*, London, Jonathan Cape.
- Clapp Susannah (1997), *With Chatwin. Portrait of a Writer*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. di Matteo Codignola (1998), *Con Chatwin*, Milano, Edizioni Adelphi.
- (2017), “Dazzling and Worrying: My Memories of Bruce Chatwin and *In Patagonia*”, *The Guardian*, 24 September; online: <<https://www.theguardian.com/books/2017/sep/24/bruce-chatwin-in-patagonia-fortieth-anniversary>> (11/2018).
- Eco Umberto (1979), *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani.
- Franceschini Enrico (2017), “La vita senza bagaglio del mio amico Bruce Chatwin”, *il Venerdì di Repubblica*, 20 settembre; online: <http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2017/09/20/news/bruce_chatwin_patagonia_susannah_clapp_editor-176006180/> (11/2018).
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana 2007* (2006), Milano, De Agostini Scuola S.p.a-Garzanti Linguistica.
- Krakauer Jon (1993), “Death of an Innocent”, *Outside Magazine*, January, 40-45, 90-92.
- (2007 [1996]), *Into the Wild*, London, Pan Books.
- (2011 [1997]), *Into Thin Air*, London, Pan Books.
- Monga Luigi, a cura di (1996), “L’Odeporica/Hodoeporics: On Travel Literature”, *Annali di Italianistica XIV*, Chapel Hill-New York.
- Pascal Blaise (2000 [1670]), *Pensieri*, testo francese a fronte, a cura di Adriano Bausola, trad. it. di Adriano Bausola, Remo Tapella, Milano, Bompiani.
- Pifferi Stefano (2014), *Letteratura di viaggio. Per una definizione di (non) genere*, Bologna, Zanichelli editore; online: <<http://aulalettere.scuola.zanichelli.it/interventi-d-autore/letteratura-di-viaggio-per-una-definizione-di-non-genere/>> (11/2018).
- Smargiassi Michele (2017), “Chatwin con la Leica nello zaino”, *la Repubblica*, 17 luglio; online: <https://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/07/17/news/chatwin_con_la_leica_nello_zaino-170975683/?refresh_ce> (11/2018).
- Sontag Susan (2005 [1977]), *On Photography*, New York, Rosetta Books LLC.

The cultural and historical legacy of classical antiquity in Rudolf Borchardt's essay on Virgil's *Aeneid**

Liliana Giacomoni

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

Abstract

In Germany Virgil's work had long been considered a fake re-interpretation of Greek models, lacking originality and life: Virgil himself was seen as a mere servant of power. This essay explores how Borchardt sought to undermine the accepted interpretation of the author of the *Aeneid*. It will show that while reinterpreting Virgil's legacy, Borchardt set out a completely new vision of his work and how this vision differs from the fascist exaltation of Virgil. It will focus on Borchardt's inference that the *Aeneid* is at the same time a message from the past and a message of hope for the future. It discusses to what extent examining the present through Virgil's work, he endeavours to escape the disruptive power of the crisis of the 1930s. Finally, it will expose how the author finds an emblematic alter-ego in the character of the exiled Aeneas.

Keywords: *Aeneid*, *Borchardt*, *crisis*, *rebirth*, *Virgil*

I sing of arms and of the man, fated to
be an exile. (Virgil 2004, *Aeneid*, I, 1)

In 1930, Rudolf Borchardt was invited by Werner Jaeger to give a speech at the University of Kiel to celebrate Virgil's bimillennium. At that time, Kiel University was an outstanding institution for Classical Philology. The University had intended to award the speaker with an honorary title. However Borchardt was refused the honorary degree *Doctor Honoris Causa* due to the opposition of some professors at Kiel University¹.

*The following article is a revised version of a contribution presented at the "Classical Antiquity & Memory (19th-21st century)" Conference at the Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität in Bonn on the 29th September 2017.

¹The speech was for Borchardt an occasion to defy the "influential Masters of philology" and to oppose his lively vision to their pedantic school methods in an academic context (Borchardt 1995, 530-531). At the University of Kiel in that year were teaching two relevant professors, both

Nonetheless, it was for this event that Borchardt wrote his Virgil essay². Seen as a mere servant of power, Virgil's work was mainly considered by German scholars a fake re-interpretation of Greek models, lacking originality and life, as we will examine. On the other hand, the Virgilian bimillennial occasioned celebrations all over Europe, and especially in Germany and in Italy, it was enthusiastically eulogized. The connection between ancient Rome and contemporary Europe was the aspect that mainly emerged during the Virgilian celebrations as we will clarify later. Some excellent authors contributed with valuable essays to the celebration of Virgil. One of those was Borchardt as we can read in Ernst Robert Curtius' work *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1954a [1950])³ where he dedicates a chapter to Borchardt's speech on Virgil. Curtius explains that,

in demselben Jahr, in dem ich Virgil entdeckte, war in Leipzig ein kleines Buch erschienen [...] Es hieß *Das Gespräch über Formen*, und sein Verfasser war Rudolf Borchardt. Borchardt lebte von 1877 bis 1945. Als er das *Gespräch über Formen* veröffentlichte, 1905, war er noch ganz unbekannt. Und wenn Sie heute einen jungen Deutschen nach Borchardt fragen, werden Sie wahrscheinlich feststellen, daß er wieder unbekannt geworden ist. (Curtius 1954a, 24)

in the same year in which I discovered Virgil, a little book was published in Leipzig [...] It was called *Das Gespräch über die Formen* [*sic*] [*The Discussion of Forms*] and its author was Rudolf Borchardt. Borchardt lived from 1877 to 1945. When he published the *Gespräch über die Formen* [*sic*] in 1905, he was still quite unknown. And if you were to ask a young German about Borchardt today, you would probably conclude that he has become unknown again. (Engl. trans. by Kowal in Curtius 1973, 19)

Curtius connects his discovery of Virgil to the encounter with the works of Rudolf Borchardt, an author whom at that time was no more read and had become almost unknown in Germany. Then, in 1954, a book was published with the title *Verschollene und Vergessene* (Hennecke 1954). In that book among the "Missing

connected with Borchardt. Richard Harder, a young philologist and a disciple of Borchardt, as the author states in his letter to Bodmer, where he asserts Harder was "schon mit an meinen Schriften gebildet" (*ibidem*; formed on my writings); moreover he was a specialist opposing the flourishing Wilamowitz-school. Friedrich Wolters, a Professor and German historian, was a former friend of Borchardt and a central figure in the "George-Kreis". In his youth Borchardt was in the group of friends and followers of George but he distanced himself after a very short period. It seems that the denial to Borchardt's *Honoris Causa* came from the Professors and the Academics close to the "George-Kreis" (Spengel 2015, 344). Unless otherwise specified, all translations are by the author.

² In the same year and on the same occasion, the celebration of the 2000th birthday of Virgil, Borchardt had written an article for the magazine *Corona*, owned by his friend and publisher Martin Bodmer. The main issues exposed in the article will be treated in the speech at the University of Kiel too. The speech is now published in the complete works of Borchardt in the volume *Reden* (1955, 254-271), while the article written for the magazine *Corona* is in the volume *Prosa II* (2004 [1959], 295-309).

³ In 1954, in the preface to the second edition of the *Essays on European Literature*, Curtius notes that "the new edition has been heavily augmented", including missing parts and products of the later years, as in the case of the study on Rudolf Borchardt written in 1951.

and *Forgotten*” there was a place for a brief anthology of Rudolf Borchardt’s works, and only nine years had passed since his death in northern Italy.

Borchardt in his *Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch* (1905) investigates a similar aspect: Virgil in Germany is not ignored as his works are studied in schools, but no one reads his poems with passion. By the same token Virgil being an aspect of school curricula, implies that he is read in order to learn Latin. Borchardt mentions an (unidentified) German scholar presumed to insult the sacred shade of Virgil. And he asserts: “aber wen kümmert es? Welcher Deutsche liest Virgil?” (2002 [1957], 10; Engl. trans.: but who cares? Who reads Virgil in Germany?). Here we can draw, recalling Curtius, a first parallel between the Roman poet and Borchardt, both forgotten by German scholars and critics in the middle of the 20th century.

But where does Borchardt’s analysis come from? And to what extent was his speech a breaking point in 1930? Borchardt had acquired a comprehensive knowledge of philology at the universities of Berlin, Göttingen, and Bonn. He was a scholar of the great Dioscuri Usener and Bücheler in Bonn. Both philologists left their mark in the study of the ancient world and attracted the best pupils to Bonn. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf was perhaps the best scholar at Bonn University, but the philosopher Paul Natorp, the church historian Hans Lietzmann, and Aby Warburg, the founder of the Warburg Institute, professed their lifelong deep gratitude to the great masters. In the “Bonner Schule” Borchardt had been trained as a classical philologist. In Göttingen he attended the lessons of his beloved Maestro Friedrich Leo drawing from his guidance the vital teachings he won’t forget all his life long. He will dedicate to Leo many of his own works. In his essay *Deutsche Denkrede* (1996 [1960]) Borchardt, expressing his admiration for his much esteemed Professor, describes Friedrich Leo’s pioneering role in Germany reformulating the most important issues concerning Latin literature (Poiss 1997, 56). But Borchardt fled the Academy, even though Leo held him in high regard. His prophetic and visionary attitude needed to be understood by poets and critics more than by professors and scholars. He was in fact restoring the past preparing a new language for a new literature and he called it “Creative Restoration”. Borchardt had a peculiar way of expressing his opinions: first frightening the reader, then talking as if he possessed some higher knowledge from which the masses were excluded. But that does not detract in any way from the importance of his works.

His ideals were those of a conservative, but his name and works were banned during the Hitler regime. He had imagined the reclamation of German language and literature. He drew his criteria from antiquity and from German classics, but he incorporated in the tradition the Provençal Troubadours and the Tuscan poets of the Trecento as part of the great tradition of European poetry and humanism, and Curtius admonished that Borchardt’s *oeuvre* and legacy would be an important gift for German criticism (1954a, 24).

Borchardt left Germany and the academic world and found his freedom in Italy: he lived in Tuscany, in ancient villas full of history, in the countryside between Pisa and Lucca. Describing Italy, the country he had chosen as a second “Heimat”, a new Fatherland, his description broadens out into a characterization of Italianness as such and even more, of Latinity. Actually, Borchardt’s rediscovery of Latin poetry and literature was not only the result of scholarly research but the outcome of a living contact with the country he cherished and its people. Curtius declares that if the contact with Oxford enabled Borchardt to write *Das Gespräch über Formen*, the contact with Tuscany led him to produce his essay on Virgil. Curtius considers it a landmark in modern German intellectual history: “Ich halte ihn für einen Markstein der neueren deutschen Geistesgeschichte” (1954b, 25; Engl. trans. by Kowal in Curtius 1973, 19: “To integrate Borchardt’s oeuvre and to explore his legacy will be an important task for German criticism”). Indeed the philological training Borchardt underwent led by Leo and his other professors, gave him a deeper knowledge of Latin literature, allowing him to detect the enduring appeal of the Virgilian poems. In addition thanks to his refined poetical skills, he had a special understanding for the subtly musical verse and the style of the Latin poet. Borchardt examining Virgil’s work in front of scholars and academics in a German university, strove to rewrite the history of its reception.

Virgil, when writing the *Aeneid* had to confront his work with epic models, but for Borchardt this was the price his masterpiece had to pay to come to term with the Homeric tradition (1955, 260-261). When Virgil first conceived the idea of writing an epic poem, he was aware of the need to go beyond a set of linked texts such as the *Iliad*, the *Odyssey*, Apollonius’ *Argonautica*. He needed to invent a new kind of epic without relinquishing close contact with his predecessors. But if the *Aeneid* had to refer to the Homeric poems, and this was the price to be paid to literary tradition, according to Borchardt this epic tradition is only a disguise, as Virgil had to borrow the clothes of the Homeric epic to dress his poem, for the sake of obtaining the right to let it cross the spiritual threshold of the world with its real personality (*ibidem*). Borchardt in his speech unveiled the true personality of the *Aeneid* in front of his audience.

The epic intends to change the idea of things and facts and gives the past the framework of a model. Therefore the epic is the preliminary level of an elaboration that strives to the organization of collective cultural values, and this is essentially a function of the epic code (Conte 1986⁴). In giving voice to the history and culture of his community, Virgil implements a norm

⁴The essays in this volume include the larger part of Conte’s two volumes published in (1974), *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* and (1984), *Il genere e i suoi confini: Cinque studi sulla poesia di Virgilio*.

formed by the existing epic code and therefore we can assume the poet is not an original creator. But at the same time expressing the hopes and sorrows of his people the poem embodies the attitudes and ideals of a whole community.

Therefore the new epic poem had to be made within invisible signs of the frame of the past that would give his work authenticity while enriching it by recalling multiple figures that would state its epic quality. Virgil had at hand a complete system of rules but each of those rules already contained a clear mark. He had to rediscover the heart of epic composition. While writing a text for the Roman community, going back to the earliest stages of Roman history, Virgil was rewriting history and all that, suggests Borchardt, would account not only for his age but for the present time too.

Virgil was able to give voice to his time and to his community: he inserted into his poem, along with particular significant aspects of the epic code, other themes, literary expressions and registers, achieving

un contrappunto di sensi grazie al quale si intende demistificare l'unione fittizia tra un uso retorico storicamente cristallizzato e una parte [...] di quel sistema aperto che abbiamo detto essere il codice. Questa contaminazione fra modi diversi del linguaggio [...] dischiude alla parola poetica nuove possibilità. La dialettica della contaminazione, proprio perché attiva una funzione critica del linguaggio, reintroduce in esso la Storia, rimette in moto il processo evolutivo del linguaggio epico sottraendolo alla fissità in cui era caduto. (Conte 1984, 64)

a semantic counterpoint whose aim was to unmask the fictitious union between a historically crystallized use of rhetoric and part [...] of the open system we have called a code. By making the epic norm [...] relative rather than absolute, this contamination between modes of languages opened up a new poetic horizon. The dialectic of contamination reactivated the critical function of epic language, brought history back into it, and set it evolving again after a period of fossilization. (Engl. trans. by Segal in Conte 1986, 150-151)

The forms in which Virgil enunciates those ideals, asserts Borchardt, have a new spirit but an old body. This constitutes a limit for poetry as it has to deal with a set of established rules in which to create something new. But exactly in that observation we see that Borchardt points out a valuable issue: the limited possibilities, the tragically poor means (1955, 261) and the political turmoil are not downsizing the work of the poet: all those constraints provide freedom, an immense and sacred freedom. Thus Borchardt is asserting that poetic creation does not relate on the possibilities offered to the poet, that can be able, as Virgil was, to create a completely new poetic world with little means living in dramatic periods. And here, Borchardt while describing Virgil's situation is penetrating his time.

All the historical events that led to the fall of the Roman Empire did not save the Western World, writes Borchardt, but they offered the precious opportunity to create a new one. Therefore he affirms that the perspective of

the Virgilian lyrical verse is not limited to the recalling of a tale and shows its passionate point of view that aims to remind and recover every detail of what happened. And exactly this attitude eliminates the epic character of the poem, which is consumed and drawn down. Borchardt imagines Virgil in front of his characters in a second distance, the distance of history. Thus he is not creating them, he is just interpreting them. With his brilliant analysis Borchardt affirms Virgil accompanies his characters in all the fatal events with the music of the soul, knowing that no human hand can help avoiding their tragic destiny “als er [...] nichts [...] zu bringen hätte, nur die Seelenmusik einer kontemplativen Begleitung” (Borchardt 1955, 264; Engl. trans.: as if [...] he had nothing to bring, just the music of the soul for a contemplative company).

Borchardt upholds the understanding that if Plato could be considered the Old Testament of the Greek Orient, the *Aeneid* is the Old Testament of western world: “Wenn Platon das Alte Testament des griechischen Ostens genannt werden kann, [...] das Alte Testament des gesamten abendländischen Westens ist die Aeneis” (Borchardt 1955, 271; Engl. trans.: If Plato could be considered the Old Testament of the Greek Orient, the Old Testament of the western world is the *Aeneid*). In the same manner he emancipates Virgil’s work proving that it was not an unsuccessful Roman copy of a Greek original and had little epic features. He finds a parallel to Virgil’s poetry in Dante’s *Divine Comedy*. Written under the guide of Virgil, Dante’s poem doesn’t retain however any Virgilian aspect and moreover it was not a comedy at all despite its title. By the same token the *Aeneid* is not really a pale copy of a Greek epic:

Die Aeneis ist genau das nicht, was sie am meisten zu sein scheint, ein homerisches Gedicht. [...] Nein, die Aeneis ist so wenig ein Homeridengedicht oder überhaupt ein Epos, wie die in Vergilischem Geleite unternommene Comedia Dantes eine Komödie oder wie sie vergilisch ist. (Borchardt 1955, 260-261)

The *Aeneid* is not a Homeric poem as it mainly seems to be. [...] No, the *Aeneid* is as little Homeric or is epic as much as the *Comedy of Dante*, began under the leadership of Virgil, is a comedy or has Virgilian aspects.

Therefore to consider the *Aeneid* as an obvious imitation of Homer, whose aim was the glorification of the emperor, is a disparaging thought. If we view the form of the content in the *Aeneid* as the ideal locus of a clash between values that individually claim for inclusiveness but as a whole are mostly irreconcilable, and furthermore, if we would consider that the triumph of a people is due not to a triumphant prevalence over others but rather to a more noteworthy ability, which is foreshadowed by the will of the gods and by Fate, at that point, the reflection in Virgil’s epic turns out to be not a glorification of the Augustan age but rather a reflection on the reasons why one individual or one people has risen triumphant in its agonizing battle against another.

That “other” was not dishonourable; it was necessary and important, yet its meaning can be discovered at a different degree where those who have been excluded can claim their prerogative in helping to build a new structure on which they appear to have acted as a synergist. The victor, the conqueror, doesn't live off virtue alone, he must come to terms with the shock of victory. Victory means destroying the rights of the conquered, and the victor has to look through its enemies' eyes. Epic is the place where a whole age is mirrored: Virgil's age was a torn apart age and the language of the *Aeneid* reflects its anguishes. It is a divided language, furthermore the narrative is rich in contradictory registers. Representing his age, for Virgil, involves much more than just glorifying the deeds of the victor:

<p>ma insieme il suo doloroso affermarsi. Le ragioni degli altri, esposte in tutta la loro forza, non danno solo un incremento artistico al poema, ma sono un memento contro la stabilità di ogni vittoria. Anche i morti possono ritornare se chi vince non ha saputo essere anche il loro rappresentante, la loro voce più alta. (Conte 1984, 96)</p>	<p>it must include the painfulness of their emergence. The conviction of the losers, put forward in all their eloquence, not only adds artistic richness to the poem, but also stands as a reminder against the permanence of every victory. Even the dead can come back if their conqueror has been unable to become their representative, their noblest interpreter. ((Engl. trans. by Segal in Conte 1986, 184)</p>
---	--

Borchardt was a well-trained philologist, he possessed a deep knowledge of Greek and Latin literature and even though he did not remain inside the profession, he would remain a philologist all his life long. He examined the past, classical antiquity, Latin literature, with the eyes of a scholar, questioning the masterpieces, the landscapes and the stones, as if they were not only part of the literature but of real books. He shares with Nietzsche the idea of a literary text whose creative strength forces the individual to creativity and, as he suggests, the form of this new creativity must be suitable to the incommensurability of the masterpiece (Borchardt 2002 [1957]).

The young Wilamowitz, in his work *Zukunftphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches "Geburt der Tragödie"* (1872) had rejected Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) demolishing the book and its author's classical credentials as Nietzsche was not only evading scholarship but scholarly methods too, relying on unstated evidence. And there was no evidence, according to Wilamowitz, to support the plausibility of his arguments.

Borchardt attacks Wilamowitz with an assumption that recalls Nietzsche's attitude, accusing him of having given the illusion that everything could be explained, that there exists a way, an infallible method to cope with the complexity of a Greek tragedy thus offering to the contemporary reader a clearer idea of it, clearer than the one hidden in the original text. Borchardt

is referring to the introductions Wilamowitz used to write for his translations, where, Wilamowitz declared, he was turning his attention to the people who believed they had learnt some Greek and not to the decadents saturated with culture. Borchardt's irony draws attention to the German conformist, "Der Philister", that reads – half absent mindedly – the easy translations offered by Wilamowitz, thinking "Ja, die Griechen! Merkwürdig, wie modern sie doch eigentlich waren!" (2002 [1957], 343-344; Engl. trans.: Yes the Greeks! Incredible how modern they were!) Wilamowitz was pursuing the aim to eliminate the unbridgeable distance existing between us and our past while Borchardt, in harmony with Nietzsche, was fiercely attacking a philology that had no influence on culture and society, a profession that lived in a house with no doors nor windows.

In Kiel, Borchardt underlined the fact that scholars had called a poet to celebrate Virgil, intending that, on the occasion of the Virgilian celebration, philology had opened the windows of its impenetrable home. Undeniably with his speech he is re-establishing and re-thinking the role of the poet. Indeed the poet is far more an interpreter of history expressing his world view in his works. The role of the poet is clearly central for Borchardt in that it reveals an urgency to understand the meaning of the development and decline of European culture and the role of the intellectual in that period of decadence. He infers that Virgil, in his poems, was able to sing for his country, his people, and his time (Borchardt 2004 [1959]). In stating that the role of the poet is as the voice of a community and of an age, Borchardt is speaking for his time and for his role.

And it is noteworthy that Borchardt recalls the role of poetry at the opening of his speech: the University of Kiel asking him to celebrate Virgil, has accepted "der Poesie das Wort über Vergil zu lassen" (1955, 254; Engl. trans.: to leave the word to celebrate Virgil to Poetry). So only Poetry deserves the last word, escaping all the leading patriotic and state-oriented interpretations of Virgil (Schmidt 2001b, 150), and this accounts for the most telling analysis Borchardt offered to his audience, reflecting his own experience of these turbulent years.

While in Europe, Virgil enjoyed great esteem, in Germany his position was quite different. Following his ideal of humanity, Herder had expressed a negative evaluation of the Romans. He saw in them only the soldier or the oppressor or both of them. The spirit of national independence and the love of humanity was not their talent. Admiring the majestic architecture of the Romans, their love for circus play and gladiatorial fight, the luxuriante of their baths, one would almost believe that some demon, unfriendly to humankind, had founded Rome. Roman poetry was only an "imported flower" not *Urpoesie* or *Naturpoesie*. Moreover, Herder assumed it didn't rely on the fresh inspiration coming from the soul, spontaneous as only genuine poetry does. When Herder wrote those lines, he had just discovered the poetry of Homer and Shakespeare. By comparison with them, Virgil seemed pale.

Herder contributed to establishing an utterly negative criticism which was pervasive amongst nineteenth-century German classical scholarship. Even Friedrich August Wolf, who revived classical studies in Germany, was averse to Virgil. And so was Niebhur, the historian of Rome. In 1810, Niebhur wrote that Roman literature was born already dead, and that was the idea that governed the bias on Latin literature considered a derivative (*abgeleitete*) or conditioned (*bedingte*) culture (Niebhur 1851 [1846]). And so were Wilhelm von Humboldt and the Romantics. If Lessing disdained the art of Virgil, Goethe had little interest in the author of the *Aeneid*, while Friedrich and Wilhelm Schlegel also shared a negative approach to Virgil's poems. In his history of Roman literature, Wilamowitz asserts his allegiance to this tradition, expressing all his distaste for Virgil's works.

That was how matters stood throughout the whole nineteenth century and beyond. In 1903 Heinze published in Berlin his *Virgils epische Technik*: a book that determined a new course in Virgilian studies. Analysing the literary sources of Virgil he goes on to broaden the understanding of his masterpiece beyond the level of originality versus imitation.

But a change did not take place, Curtius declares, until about 1925 (1954a [1950]). At that time German philologists began to discover and appreciate the Roman world⁵. Scholars like Eduard Fraenkel and Friedrich Klingner brought about this change. Klingner contributed to the new appreciation of Virgil with his eminent work *Virgils erste Ekloge* written in 1927 and reprinted in his *Römische Geisteswelt* in 1943.

The rediscovery of Virgil in Germany was a starting point for the research into Virgil's poems in the period between the two World Wars. Those studies were undertaken in a time of political and social crises that greatly affected German society. The renewal in Virgil's researches was nourished by a sense of moral loss and defeat: Germany had lost the war and experienced the humiliating conditions imposed by the treaty of Versailles; the monarchy had come to an end, inflation devastated the country and the new born Weimar Republic proved to be weak and lacking efficiency. The repeated elections were if anything a most alarming sign of the instability of the Republic. Schmidt asserts that the political interpretation of the *Aeneid* was a mental product of the 20th century, of the turbulent era of crises in Germany in the aftermath of World War I (Schmidt 2006).

Notably Borchardt, reaffirming the poetical value of the *Aeneid*, wanted to open Germany to European literature and the Latin tradition, a tradition that belonged to world humanism, not simply to scholars or to a nation. This is a noteworthy line of thought that offers an alternative perspective on Borchardt's

⁵ On the reception of Virgil in Germany in the 20th century see Schmidt 2008 and Atherton 2006.

analysis of Virgil. Recalling the role humanism plays in society, and how the *Aeneid* belongs to this broadened community, Borchardt presents landmark moments in the difficult reception of Virgil in Germany. In addition, although Borchardt was writing before Hitler's dictatorship, his claim to a worldwide humanism and a Latin rooted humanism, "lateinisch determinierte europäische Humanismus und humanistische Erdkreis" (Borchardt, 1955, 255; Engl. trans.: a humanism worldwide in scope but european and rooted in Latin humanistic ideas) is remarkably prophetic and demonstrates that violence and oppression were already impending at the back of the destabilized Weimar Republic.

If Heinze pointed out the prejudice towards Virgil's *Aeneid*, stating that the times had overcome the negative evaluation of Virgil expressed by Herder and Lessing, the point does not seem to have been made as deeply as in Rudolf Borchardt's analysis. Virgil was not to be understood according to an historical vision. As Borchardt explains, Virgil wanted much more: while creating and re-creating Homer, he was establishing a new poetical world, and a lyrical one. Here lies the originality of Virgil that Borchardt deeply understands. His insight was the one derived from a visionary ability, more than from a philological method. But he was able to watch the poet with the eyes of a poet. Once again promoting a revolution in poetical taste, he was restoring the past to help restore his disarrayed present. And Borchardt's lecture was one of the most important documents of a new picture of the *Aeneid* in those years.

In assuming Virgil's poetic and lyrical aspect instead of the impersonal epic character, Borchardt proved to be anti-classical (*Antiklassizist*). Moreover he considered the *Aeneid* as the deepest expression of the death of antiquity. Transposing the possibility of a new start when a whole world had collapsed, he projected humankind in a future of hope and promise. While looking back at the devastated Troy, asserts Borchardt, Virgil describes the new town, mixing the sorrow for the desolated past with the hope for a new future.

Borchardt goes far beyond his time, thanks to his visionary attitude and his outstanding philological skills. He reads Virgil's masterpieces with the eyes of a poet, bearing a new vision of literature and history. He considered himself a victim of the epochal degradation that shadowed the cultural and spiritual life of his age, drawing parallels with the anxiety and confusion dominating Virgil's life before the Augustan peace. His essay on Virgil is an answer to the political and social crisis of his time: Borchardt feels therefore the urgency of examining the whole situation from a distance, escaping the disruptive power of an age torn apart, the troubled age of the Weimar Republic.

History is composed of many threads that cannot be interwoven in a single tapestry; some issues come from the past, some announce the future. For Borchardt, the life-blood of romanticism was now exhausted and was only able to express the decadence of his time. That led Borchardt's search to

retrieve in the past with his philological and poetic attitude which enabled him to comprehend deeply the strength and the vitality of Virgil's work.

Addressing the University of Kiel, Borchardt doesn't eclipse

mit welchen Blicken kalten Abwartens das humanistische Europa der Vergilfeierstunde über die geistigen Grenzen hinweg in das Land Herders und der Romantik hinüberblickt. (Borchardt 1955, 256)

the glances of frigid anticipation with which European humanists were peering, at the hour of the Virgil festival, across intellectual frontiers into the land of Herder and the Romantics. (Engl. trans. by Kowal in Curtius 1973, 23)

asserting that Germany needed to deal with the differentiating components in the legacy of Antiquity. And his country had, too, to determine the antitheses between the western European and the German reception of Classical literature into a solitary all-encompassing vision in which the German Greek convention could incorporate Virgil without deserting Hellas. Borchardt calls attention to the Greek epic asserting it was an interesting but finished occasion, which had officially finished up its life cycle by the 6th century and conceded no resumption. Here Borchardt shows that the question at the basis of the cultural reception of Virgil and Latin literature in Germany reflects the clash between Romanity and Germanism, considered one of the principle features in the intellectual history of Europe (Canfora 2011).

But Borchardt goes on questioning: what to say when a voice again sings: "Musa mihi causas memora, quo numine laeso, / quive dolens regina deum... / impulerit?" (1955, 258). He insists in asking whether we have to forget the Homeric epic to accept the *Aeneid*. And he states that we shall very clearly remember Homer in order to be able to understand and admire Virgil's *Aeneid*. But the admiration he paid to Virgil, was far different from the one acclaimed in fascist Italy.

The myth of ancient Rome constituted one of the cultural foundation myths of European history. From Charlemagne to Frederick II of Hohenstaufen, emperors turned to the Roman tradition to legitimize their power. However, it is during the 20th century that the myth of ancient Rome became extensively diffused and misused: Fascism looked back at the Roman imperial past in a biased way in order to create its own tradition and support its ideology with symbols taken from this past. Consequently Virgil's bimillennial could not escape the aim of fascist propaganda (Canfora 1985, 469). By exalting Virgil's value, Fascism showed the world the worthiness of Fascism and Virgil became the *vate* of fascist Italy. Intellectuals linked glorious aspects of Roman history to the present time, assuming Virgil as the poet whose *Aeneid* was written to praise Augustus and his imperial government, a paradigm for all intellectuals. The fascist propaganda linked Roman history to fascist Italy, driving parallels between the heroic past of the Rome of Caesars and the present era which was going to bring back the memorable achievements of the Roman empire.

In Borchardt's analyses, Virgil in the *Aeneid* transforms a message coming from the past into a message for the future. Contrastingly to fascist ideals, this message derives his strength from the dark winter days ("die lichtlosen Wintertage", 1955, 261) of the barren imperial time, where Borchardt doesn't discover any valuable triumph. Thus changing perspective, style, and accent he is giving us a sense of *mise en abîme*. The hero we are confronted with is a fugitive facing an uncertain destiny. In front of us, the epic fiction breaks into pieces revealing the abyss of its deep contradictions. When Virgil wrote his major poem, suggests Borchardt, he was living in a desperate time, civil war ravaging the country, misery and cruelty ruled, death was the main feature of his time. Virgil has consequently transposed in his poem the tensions, the contradictions and the complexity acting in history.

The *Aeneid* reflects the end of the Roman Republic and the beginning of the desolating imperial period, but it is exactly that end and that new beginning, which is inherent and included in the end itself. And that beginning includes the past while announcing the future, says Borchardt as

in einem magischen Momente die ganze Vergangenheit noch einmal nachlebt, indes ihm die Tore der Zukunft schon aufspringen, voll Gold der Ewigkeit. (Borchardt 1955, 262)

in a magical moment, relieves the entire past even as the portals of the future burst open to it, full of the gold of eternity. (Engl. trans. by Kowal in Curtius 1973, 24)

Nonetheless, if Heinze was not accepted by the academic world, Borchardt was not considered much by German scholars and he was then forgotten. It was nonetheless a failure as well from a personal point of view: his ideology was one of a fugitive. Born in Germany, he spent most of his life in Italy. The rejection of his celebrated essay and the planned *Honoris Causa* in 1930, symbolize the marginalization he was confronted with by the academic world. And this was one of many sources for his impetus to go into self-imposed exile. In 1945, imprisoned by German soldiers, because of his Jewish origins, he was captured and brought back to Germany. He died during the deportation.

Schmidt analysing the commitment of T.S. Eliot to Virgil, pointed out the definition Eliot gave of Aeneas during a lecture broadcast in 1951, presenting him as a "Displaced person" and asserting "Aeneas' end is only a new beginning, the ultimate goal of his pilgrimage being reached only by future generations" (Schmidt 2006, 141). This is the very same assertion Borchardt offers in his lecture at Kiel University. Eliot gave his lecture the title "Virgil and the Christian World" (1957), linking his speech to Borchardt's essay, that in the last passages define Virgil as "anima naturaliter christiana" (1955, 270).

The parallel between the exiled Virgil and Borchardt who lived his exile in Italy, as we can read in his letters, continues in a way to be true even though it is a kind of an intellectual exile that we can imagine, as we could state,

echoing the words of Borchardt on Virgil: who reads Borchardt in Germany today? In his writing, Borchardt supposes Virgil had been expelled from his home during the Roman civil wars in order to give him the quality of an exile, thus incorporating the Latin poet in his personal paradigm:

Nirgend als im eigenen Erlebnis des eigenen gebrochenen Individuallebens, im unheilbaren Erlebnis des vertriebenen und heimatlos gewordenen Landkindes, hat Vergil die Kraft zu den grandiosen Metapher seines Gedichtes gefunden, des Gedichtes vom Flüchtlinge mit dem Rauche der brennenden Heimat im Hintergrunde, mit dem Schattenlinien einer noch undeterminierten geschichtslosen Küste neuer Mission in der Fernsicht [...] eine neue Welt nur mit den Kräften der alten Welt [...] wieder geschaffen werden könne. (Borchardt 1955, 267-268)

From no other experience if not from his own, whose life was so hardly affected by the irreparable events, a man born in the country and banned from his fatherland, there has Virgil found the strength of the magnificent metaphors of his poem, the poem of a fugitive who sees the fatherland burning at his back, and far in front of him distinguishes an uncertain and undetermined coastline, with no history just waiting for his mission [...] A new world [...] to be established with the energy deriving from the ancient world.

And Conte while reading Borchardt's essays on Virgil had a clear impression: only an exile could have that way of thinking (Conte, Vivarelli in Borchardt 2016, 7). In describing Virgil as an exile, Borchardt was describing himself. "Distanz ertragen", enduring the distance, that was for Botho Strauß the stylistic cypher of Borchardt (Strauß 1987). Strauß' opinions were very questionable and utterly problematic. At the same time they pointed out an important aspect of Borchardt's work: he wanted to establish a bridge between the present and a past, a past that seemed lost forever. His attempt proved fruitless, exhausted in the realm of the Conservative Restoration. Aeneas fled his country, and Borchardt was able to see the poetic quality of this character because he himself was a fugitive, an exiled. In the letter he wrote to Reinhard Piper in June 1927, he describes his condition:

Meinen Aufenthalt in Italien müssen Sie, wenn Sie mir gerecht werden wollen, als das ansehen was er ist, ein politisches Exil. (Borchardt 1995, 208)

You have to consider my staying in Italy, if you want to be honest to me, for what it is: a political exile.

At the same time, "enduring the distance" he could give his personal interpretation of Virgil's poem which proves

die Tragik des Menschenlebens an sich, die furchtbare Gesetzmäßigkeit der historischen Kausalität, ihn berührt und im Anrühren um die Freude am Sterblichen gebracht hat. (Borchardt 1955, 264)

that the tragic nature of human life as such, the terrible law of historical causality, has touched him and destroyed with its touch his pleasure in mortal things. (Engl. trans. by Kowal in Curtius 1973, 24)

Borchardt, invoking a different evaluation of the *Aeneid*, claims for an all-encompassing understanding where the tragic aspects of history and human life are worth the song of the poet. That song can lead us to build a new future escaping the disruptive power of social and political brutality. The poet is defeated by fate and time, as Borchardt was, nonetheless he is fighting with his lines the eternal fight for humanity. Borchardt loves in Aeneas the fugitive who sees the fatherland burning at his back, and far in front of him distinguishes an uncertain coastline (Borchardt 1955, 268); his hero is a man carrying on his shoulder the burden of loss, facing an undetermined future, human in all his features: “ein Geschöpf, das Geschöpf des Abendlandes, ein Gedicht” (1955, 271; Engl. trans.: a creation which is a creature, the child of the Western World, a poem). And this could be the symbolic cypher of Borchardt’s legacy, reaching out beyond its age.

References

- Borchardt Rudolf (1987 [1905]), *Das Gespräch über Formen und Platon Lysis Deutsch*, mit einem Essay von Botho Strauß, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (1930), “Vergil”, *Corona I*, 3, 296-309; now in Borchardt 2004 [1959], 295-309.
- (1931), “Vergil” (Rede in Kiel 1930), *Die Antike VII*, 106-119; now in Borchardt 1955, 254-271. Italian translation by Marianello Marianelli (2016), *Virgilio*, preface by G.B. Conte, Vivetta Vivarelli, Pisa, Edizioni della Normale.
- (1955), *Reden*, hrsg. von M.L. Borchardt, R.A. Schröder, Silvio Rizzi *et al.*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (1955-1996), *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von M.L. Borchardt, Silvio Rizzi, R.A. Schröder *et al.*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (2002 [1957]), *Prosa I*, hrsg. von M.L. Borchardt, Textkritisch revidierte, chronologisch geordnete und erweiterte Neuedition hrsg. von Gerhard Schuster, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (2004 [1959]), *Prosa II*, hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (1996 [1960]), *Prosa III*, hrsg. von M.L. Borchardt, Ernst Zinn, Stuttgart, Klett-Cotta.
- (1995), *Briefe 1924-1930*, bearbeitet von Gerhard Schuster, München-Wien, Hanser.
- (1995-2009), *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Gerhard Schuster, Hans Zimmermann (ab 2014 Heribert Tenschert), München-Wien, Hanser.
- Breuer Stefan (1997), “Rudolf Borchardt und die ‚Konservative Revolution‘”, in Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, Berlin-New York, De Gruyter, 370-385.
- Burdorf Dieter, Valk Thorsten, Hrsgg. (2016), *Rudolf Borchardt und die Klassik*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Curtius E.R. (1930), “Zweitausend Jahre Vergil”, *Neue Schweizer Rundschau XXIII*, 38-39, 730-741.
- (1954a [1950]), *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, Francke. Engl. trans. by Michael Kowal (1973), *Essays on European Literature*, Princeton, Princeton UP.

- (1954b), “Rudolf Borchardt über Virgil”, BBC Vortrag im Oktober 1951, in Id., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, Francke.
- Demont Paul (2009), “Le motif du ‘tard’ dans *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann et la mise en scène des références à l’Antiquité”, *Études Germaniques* III, 255, 541-558, doi:10.3917/eger.255.0541.
- Fraenkel Eduard (1930), *Gedanken zu einer Deutschen Vergilfeier*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Haecker Theodor (1952 [1931]), *Vergil. Vater des Abendlandes*, München, Kösel. Engl. trans. by Arthur W. Wheen (1934), *Virgil, Father of the West*, London, Sheed Ward.
- Heinze Richard (1903), *Virgils epische Technik*, Leipzig, Teubner. Engl. trans. by Hazel Harvey, David Harvey, Fred Robertson (1993), *Virgil’s epic technique*, London, Bristol Classical Press.
- Hennecke Hans (1954), *Rudolf Borchardt, eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Schriftenreihe der Klasse der Literatur, Verschollene und Vergessene, 7, Wiesbaden, Steiner Verlag.
- Klingner Friedrich (1927), “Virgils erste Ekloge”, *Hermes* LXII, 2, 129-153; now with the title *Das erste Hirtengedicht Virgils*, in Klingner (1965 [1943]), *Römische Geisteswelt*, München, Ellermann, 312-326.
- Niebuhr B.G. (1851 [1846]), “Rom eine Monarchie”, in Id., *Vorträge über römische Geschichte an der Universität Bonn gehalten*, hrsg. von Meyer Isler, Bd. III, Berlin, Reimer, 115-125. Engl. trans. by Havilland Le M. Chepmell, Franz C.F. Demmler (1850), *B.G. Niebuhr’s lectures on Roman history delivered at the University of Bonn*, vol. III, London-Edinburgh-Dublin, Fullarton, 116-126.
- Nietzsche Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche. Engl. trans. by Ronald Speirs (1999), *Nietzsche. The Birth of Tragedy and other Writings*, Cambridge, Cambridge UP.
- Poiss Thomas (1997), “Rudolf Borchardt und die universitäre Altphilologie (Friedrich Leo)”, in Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen*, Berlin-New York, De Gruyter, 56-72.
- Schmidt E.A. (1994), “Rudolf Borchardts Vergilfeier 1930”, *Internationale Zeitschrift für Philosophie* III, 1, 96-122.
- (2001a), “Vergils Aeneis als augusteische Dichtung”, in Jörg Rüpke (Hrsg.), *Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik*, Bd. IV, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 65-92.
- (2006), *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Heidelberg, Winter Verlag.
- Sprengel Peter (2015), *Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte*, München, Beck.
- Strauß Botho (1987), “Distanz ertragen”, in Borchardt 1987 [1905], 99-118.
- (1993), “Anschwellender Bocksgesang”, *Der Spiegel* XLVII, 6, 202-207.
- Wilamowitz-Moellendorf Ulrich von (1872), *Zukunftsphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches ‘Geburt der Tragödie’*, Berlin, Borntraeger.
- Ziolkowski Theodore (1993), *Virgil and the Moderns*, Princeton, Princeton UP.

Il re nella *Kādambarī*. Regalità, Fato e Fortuna nella *Kādambarī* di Bāṇa

Maria Luisa Gnoato
Università degli Studi di Milano (<mlgnoato@libero.it>)

Abstract

After some observations about the importance attributed to the king in the most authoritative texts of Brahmanic tradition, this essay illustrates the role of the sovereign in *Kādambarī*, the famous novel by Bāṇa. The king embodies the force that permeates and sustains the whole world. He is the first principle of the universe and thus the axis mundi. Extremely problematic is the relationship between individual value and “fate” (karman), to which the very sovereign is subject, although he himself is defined as the “source of fortune”. The king’s value depends on his firm dedication to Dharma and on his ability to lead all creatures to consciousness of their own sacredness. The protagonists of this novel are linked by religious merit, the only element that can change fate.

Keywords: *Bāṇa*, *fate*, *fortune*, *Kādambarī*, *royalty*

0. Regalità, Fato e Fortuna nella *Kādambarī* di Bāṇa

Questo lavoro costituisce uno dei pochissimi studi dedicati a *Kādambarī*¹, il più importante esempio sanscrito di “romanzo” *kathā*, composto da

¹ *Kādambarī* è considerato il primo “grande poema” *mahākāvya* in prosa a noi pervenuto. L’opera narra diverse storie d’amore, nello “stile ornato” (*kāvya*), caratterizzato da preziosità, ricercatezze poetiche e profonda erudizione, elemento che accomuna tutte le opere *kāvya*, ma che distingue in particolare la prosa di Bāṇa, talvolta equiparata a una selva indiana per la quantità, e la complessità, di epiteti e figure retoriche (Weber 1853, 7, 582-89; Smith 2009, xv-xxvii). Sul piano strutturale la *kathā* non ha interruzioni e presenta saltuariamente “*śloka* staccati” (*muktaka*), ovvero metri epici, gnomici e lirici, il cui significato è di per sé completo. *Kādambarī* si distingue inoltre per la costruzione “a cassetti”, ossia per la presenza di un racconto-cornice che ingloba numerosi altri racconti, secondo l’antico modello perduto, ovvero la *Brhatakathā* di Guṇāḍya, archetipo e, nel contempo, immenso contenitore di narrazioni fantastiche. *Kādambarī* è incompiuta ed è tradizionalmente denominata *Pūrvabhāga*, “Parte anteriore”, esiste infatti una parte finale detta *Uttarabhāga* “Seconda Parte”, composta da Bhūṣaṇabhaṭṭa, figlio di Bāṇa.

Bāṇa² nella prima metà del VII secolo. Anche se l'opera è tanto nota che in alcune lingue indiane lo stesso nome *kādambarī* può essere inteso appunto come *kathā*³, pochi studiosi hanno analizzato aspetti e problemi di *Kādambarī*, e nessuno si è mai occupato del ruolo attribuito al sovrano in quest'opera, in cui l'autore, sotto la parvenza di una favola immersa nel sogno, ripetutamente allude alla presenza di leggi, istituzioni e strutture sociali, che hanno come principale punto di riferimento il sovrano. Il presente lavoro si propone di dimostrare che in quest'opera Bāṇa considera l'intera realtà come animata e sorretta dalla regalità, percepita quale strumento utilizzato dall'Unico principio divino per dispiegare le sue molteplici forme e infondere in loro discernimento e consapevolezza e, dunque, la capacità di riconoscere la loro comune identità. Poiché questa affermazione solleva inevitabilmente inquietanti interrogativi sulle cause di evidenti disparità terrene tra le diverse creature, appare necessario soffermarsi sui concetti di *karman*, di fato e di fortuna, a cui Bāṇa non sembra affatto attribuire una ferrea facoltà decisionale, da lui assegnata invece all'intereiore dedizione al *dharma*.

1. *Rājān, Deva e Ardhadeva*

L'aspetto che maggiormente colpisce il lettore di *Kādambarī* è indubbiamente la continua equiparazione del sovrano alle principali divinità del *pantheon* vedico. Come è noto, Bāṇa è un "esponente della più elevata classe indiana" (*brāhmaṇa*); egli è devoto al dio Śiva e il sapere vedico è da lui sempre presupposto. Innumerevoli sono dunque i passi, e le figure retoriche, le quali sinteticamente alludono ad antichi miti e leggende, da Bāṇa ripresi e profondamente valorizzati. Si ritiene perciò opportuno accennare al ruolo del sovrano nei più autorevoli testi dell'India antica al fine di porre in luce le motivazioni che hanno indotto l'autore ad attribuire alla regalità un'importanza vitale.

Anche se in epoca vedica il "re" (*rājān*) era probabilmente un autorevole capo militare, che governava assistito da una "assemblea" (*samiti* o *sabhā*), costituita da guerrieri, l'originaria sacralità connessa alla figura regale, è manifestata dall'uso di equiparare il *rājān* ai più autorevoli dèi. Nell'inno ṛgvedico⁴ IV. 42 il re Trasadasyu è definito "un semidio che conquista i nemici allo stesso modo di

² Come è noto, Bāṇa, o Bāṇabhaṭṭa, fu poeta di corte del re Harṣavardhana di Kanauj, il quale regnò sull'India settentrionale dal 606 al 647. Tra le opere di Bāṇa si ricordano la biografia di Harṣavardhana, intitolata *Harṣacarita*, "Le gesta di Harṣa" e *Caṇḍīśataka* "Centuria per Caṇḍī", un "poema breve" (*laghukāvya*) in cui si esalta la potenza di Caṇḍī, epiteto di Durgā (Warder 1994, vol. IV, 1-52; 81; 85-91; 184-185; 188-191).

³ Si allude qui alle lingue Kannaḍa e Marāṭhī in cui *kādambarī* significa "romanzo, racconto fantastico, novella, *fiction*, racconto, favola".

⁴ D'ora in poi ci riferiremo a quest'opera con le iniziali R.V.

Indra”⁵ (v. 8 *indraṃ na vṛtraturam ardhadevam*), ovvero un “vittorioso semidio” (ivi, v. 9: “*vṛtrahaṇam [...] ardhadevam*”), mentre nell’inno dell’*Atharva Veda Śaunakīya*⁶ III. 4. 6 il re, invocato come Indra, sembra avere stretto un accordo con Varuṇa e altre divinità. Regalità, successo e ricchezza sono attribuiti al sovrano dagli dèi, essi stessi definiti *re*⁷. Si legge infatti: “Saldamente Varuṇa, in quanto re, saldamente Bṛhaspati, in quanto dio, saldamente Indra e Agni hanno saldamente fissato il tuo regno” (orig. R̥.V. X. 173. 5: “*dhruvaṃ te rājā varuṇo dhruvaṃ devo bṛhaspatiḥ / dhruvaṃ ta indraś cāgniś ca rāṣṭram dhārayatāṃ dhruvam*”). Si afferma inoltre: “Concedici regalità, suscitata da Indra” (orig. AV. VI. 39. 2: “*sa no rāsva rāṣṭram indrajūtam*”). “Invero solamente (Indra), in quanto re, domina le genti, egli cinge queste come il cerchione (della ruota contiene i raggi)” (orig. R̥.V. I. 32. 15: “*sed u rājā kṣayati carṣaṇinām arān na nemih pari tā babhūva*”). Le imprese più gloriose effettuate dai sovrani sono attribuite a un intervento divino: “Indra per Sudās ha trasformato persino le correnti più vaste in guadi facili da attraversare” (orig. R̥.V. VII. 18. 5: “*arṇānsi cit paprathānā sudāsa indro gādhāny akṛnot supāra*”), ovvero “Indra sottomise a Sudās i nemici che fuggivano precipitosamente” (orig. R̥.V. VII. 18. 9: “*sudāsa indraḥ sutukān amitṛān arandhayan*”).

La fiducia nella totale compenetrazione tra mondo celeste e realtà terrena, presupposta da tutti i passi citati, costituisce un altro importante elemento che traspare dall’intera *Kādambarī* e che si ritiene possibile ricondurre a epoca vedica, in particolare al *puruṣasūkta*, il celebre inno (R̥.V. X. 90)⁸ in cui la creazione originaria è attribuita al sacrificio effettuato dall’essere cosmico primordiale. Tutti gli elementi della realtà, e dunque le diverse componenti della società umana, sono qui rappresentate come parte costitutiva dell’originario *puruṣa*.

2. *Rājān e Manuṣyadeva*

L’analisi di numerosi testi ritualistici, in particolare dei passi dedicati alla *dakṣiṇā*, ossia all’offerta sacrificale (*dakṣiṇā*; Heesterman 1959, 241-258; Gonda 1964, 9-30; Biardeau, Malamoud 1976, 183-197), consente di affermare che questa stessa fiducia è il fondamento dei più importanti sacrifici. Si crede infatti nella possibilità che la *dakṣiṇā* possa dischiudere una vertiginosa corrente di sacralità che, travolgendo tutte le componenti del rito, recipro-

⁵ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁶ D’ora in poi ci riferiremo a quest’opera con le iniziali AV.

⁷ Gli esempi sono innumerevoli: R̥.V. I. 24. 7. 8. 12. 13; II. 27. 10; IV. 42. 2; X. 173. 5 (passi in cui l’epiteto “re” [*rāja*] è riferito a Varuṇa); V. 63. 3 (riferito a Mitra e Varuṇa); I. 5. 10 (riferito a Indra); I. 59. 5 (riferito ad Agni) etc.

⁸ L’inno è stato utilizzato per “legittimare e conservare le distinzioni di casta” (Ferrara 2007, 224); è però in esso “assente quell’idea di gerarchia ontologica che nell’esegesi dharmasāstrica sarà invece espressa recuperando proprio il mito dello “uomo primordiale” (*puruṣa*; ivi, 229).

camente coinvolte in un cosmico processo di nascita, morte e rigenerazione, renda possibile l'interscambio di qualità, e doni, tra uomini e dèi. L'intenso processo di sacralizzazione, attivato dai diversi riti sacrificali, induce a innalzare come divinità anche i sacerdoti, essi stessi definiti *manuṣyadeva*: "Vi sono, invero, due tipi di divinità, esistono cioè gli dèi celesti e gli dèi umani, ovvero quei *brāhmaṇa* che hanno appreso e insegnano la sacra tradizione" (orig. *Śatapatha Brāhmaṇa*⁹ II. 2. 2. 6: "dvayā vai devā devāḥ / ahaiva devā atha ye brāhmaṇāḥ suśrūvāmšo'nūcānās te manuṣyadevās"). L'insieme di credenze sottese a quest'affermazione non contrappone la regalità al sacerdozio, bensì ne sottolinea la complementarietà e, nel contempo, esprime la più evidente caratteristica del pensiero vedico, ossia la continua ricerca di "connessioni" (*bandhu*), tra i più diversi elementi della realtà, procedimento che distingue le più importanti opere dell'India antica e classica e che perdura vistosamente nella prosa di Bāṇa. La concezione della regalità nella *Kādambari* sembra essere ispirata dal pensiero ritualistico, in particolare dai passi dei *Brāhmaṇa* dedicati alla "consacrazione regale" (*rājasūya*)¹⁰, in cui il sovrano, purificato dai riti per l'incoronazione, in quanto "sacrificatore, ovvero istitutore del sacrificio" (*yajamāna*), è rigenerato da questo e, grazie al rito, realizza la propria identità con il cosmo e con Prajāpati, il signore delle creature (Śat. Br. V. 3. 5. 1-35; Eggeling 1894, XLI, 80-90; Gonda 1981, 221-233). Le diverse offerte hanno il fine di indurre le divinità invocate a "generare il re", il quale integra i loro campi d'azione. Grazie a complessi riti, o piuttosto cicli di riti rinnovati nel corso dell'anno, il re diventa la potenza che permea e tiene unito l'universo. Il re diventa l'*axis mundi*, lungo cui la benedizione celeste raggiunge la terra. Il re non è solo il centro e il cardine dell'universo (Heesterman 1957, 224-226), egli è sia l'universo, sia le medesime forze che danno impulso all'universo. In questo senso il sovrano sembra oscurare gli stessi dèi, la cui sfera d'azione è talvolta circoscritta, e il cui benessere sembra dipendere dal re. L'idea di regalità cosmica sembra costituire il centro dell'intero rituale "solenne" (*śrauta*), specialmente del rituale del Soma. La consacrazione dello "iniziato" (*dikṣita*) è infatti sorprendentemente affine ad alcuni riti che costituiscono la "consacrazione" (*abhiṣeka*) regale, tanto che il sacrificatore (*yajamāna*) sembra avere il re come suo prototipo (ivi, 3; Heesterman 1962, 36). I riti a cui sono sottoposti sia il *dikṣita* che il sovrano, pur avendo caratteristiche ben distinte, sembrano essere originati da una fonte comune, anteriore a entrambi, ovvero l'antico rituale effettuato da bande di "guerrieri erranti" (*vrātya*). Le inquietanti gesta,

⁹ D'ora in poi ci riferiremo a quest'opera con le iniziali Śat. Br.

¹⁰ Il *rājasūya* è parzialmente descritto nello Śat. Br. V. 2. 3. 1-V. 5. 3. 7; Eggeling 1894, XLI, 42-129. Di fondamentale importanza per l'estensione, il consolidamento e il benessere spirituale, e materiale, del regno e dello stesso sovrano, è anche l'esecuzione del sacrificio del cavallo (*aśvamedha*), presentato nello Śat. Br. XIII. Si ricordano: Heesterman 1957; Dumont 1927; Koskikallio 1993; Fuchs 1996; Piantelli 1996; Chierichetti 2011.

compiute da costoro, avrebbero influenzato dapprima i riti per l'incoronazione regale e, successivamente, il classico sacrificio del Soma (ivi, 8, 11, 13, 29-36; Pontillo 2007, 423, 424, 425, 426-459; Parpola 2015, 130-144).

3. Cenni sul *vrātya*

Il *vrātya*, ritenuto un vagabondo, o un mendicante religioso, oppure un guerriero errabondo e bellicoso, capo di una tribù “nobile” (*ārya*, Piano 1996, 39-40, 42, 44, 49, 141), che fu solo successivamente brahmanizzata (Heesterman 1962, 1-37), è iperbolicamente esaltato nel XV libro dell'*Atharva Veda Śaunakīya* dove si legge: “Vi era un *vrātya* che meramente vagava; egli suscitò Prajāpati” (orig. AV. XV. 1. 1: “*vrātya asid iyamāna eva sa prajāpatiṃ samairayat*”). Definito l'Unico, il Grande, il più Anziano, il *vrātya* “divenne il *Brahman*, divenne l'asceti, divenne la verità; con questa egli generò. Egli crebbe; egli divenne il Grande, egli divenne Mahādeva. Egli conseguì il dominio sugli dèi; egli divenne Īśāna. Egli divenne l'unico Vrātya; egli afferrò un arco; in verità questo era l'arco di Indra” (orig. AV. XV. 3. 4. 5. 6: “*tad brahmābhavat tat tapo' bhavat tat satyam abhavat tena prājāyata // so' vardhata sa mahān abhavat sa mahādevo' bhavat // sa devānām īśāṃ paryait sa īśāno' bhavat // sa ekavrātyo' bhavat sa dhanur ādatta tad evendradhanūḥ*”). Il *vrātya* è insomma identificato sia con il principio primo di tutte le cose, sia con la somma divinità della religiosità non ortodossa, ossia Mahādeva. Al *vrātya* è attribuita l'origine sia della “regalità” (*Rājanya*) che del “sacerdozio” (*Brahman*). Si afferma infatti: “Egli il [*vrātya*] divenne pieno di passione: quindi generò un “personaggio regale”, *rājanya*” (orig. AV. XV. 8. 1: “*so' rajyata tato rājanyo' jāyata*”). Si apprende inoltre: “Dal [*vrātya*] ebbero origine *Brahman* e *Kṣatra*” (orig. AV. XV. 10. 3: “*ato vai brahma ca kṣatra codatiṣṭhatām*”). Il *vrātya* è dunque esaltato come un essere soprannaturale, dotato degli stessi attributi di un'onnipervadente divinità, proprio come il sacrificatore (*yajamāna*), nel rituale solenne (*śrauta*), o il *rājan* nei riti compiuti per la consacrazione regale (*rājasūya*), in particolare nelle offerte che traggono il loro nome dai “dignitari e componenti della famiglia reale” (*ratnin*), secondo quanto si apprende da Śat. Br. V. 3. 1. 1-13 e da Heesterman 1957, 49-57, 142, 146). L'origine e la reale identità del *vrātya* sono tuttora oggetto di discussione (Pontillo 2007; Dore, Pontillo 2013; Parpola 2015, 249-252 e 261-262; Dore 2016), ma da queste brevi note appare evidente che le continue equivalenze, o corrispondenze, tra il sovrano, i protagonisti dei riti sacrificali e tutti gli elementi del cosmo, seguono il medesimo itinerario psichico che ha ispirato l'esaltazione del *vrātya* e così pure di tutti gli elementi sacrificali, anche i più infimi, come i “rimasugli dell'offerta” (*ucchiṣṭa*, Gnoato 1991). Questi sono percepiti come il *quid*, o il *tat*, “quello” del quale non può affermarsi se non l'esistenza, la *quid*-*dità*, e quindi innalzati come ciò che racchiude in sé le potenzialità inesprese dell'intero sacrificio. Mai disgiunto da osservazioni fisiche, concrete, materiali,

questo assiduo processo speculativo, che valorizza e ingloba i più diversi aspetti della realtà umana e divina, culmina nell'elaborazione del monismo idealistico upaniṣadico, il quale dunque appare come parte integrante del ricco ed eterogeneo sostrato culturale che ha ispirato l'estrema idealizzazione del *rājan*, espressa a lungo anche nell'*epos* e nei trattati giuridici, dove si esprimono valori ben noti a Bāṇa e da lui pienamente condivisi e continuamente rielaborati.

4. *Rājadharmā e Daṇḍanīti*

La nascita della regalità, come fulcro dell'universo, dharmicamente ordinato, è descritta nella sezione del *Mahābhārata*¹¹ denominata *rājadharmā*, illustrata dettagliatamente nei capitoli 56-130, e in parte anche nei capitoli 131-172, dello *Śāntiparvan*, ossia del XII libro del *Mahābhārata*. Da quest'opera si apprende che in origine: “Invero non vi era regno, né sovrano, non vi era punizione, né punitore, tutte le creature si proteggevano reciprocamente in conformità al *dharmā*” (orig. MBh. XII. 59. 14: “naiva rājyaṃ na rājāsīṃha daṇḍo na ca dāṇḍikah / dharmeṇaiva prajāḥ sarvā rakṣanti ca parasparam”). Ma, con il declinare del *dharmā*, gli esseri umani divennero malvagi e così gli dèi, temendo il caos, si appellarono dapprima a Brahmā, che propose i quattro “scopi dell'esistenza umana” (*puruṣārtha*), e i precetti espressi nel *rājadharmā*, quindi a Viṣṇu, che determinò gli eventi che resero possibile la nascita di Pṛthu, il primo monarca e il fondatore delle principali istituzioni terrene (MBh. XII. 59. 99-103). Sono racchiuse nel *rājadharmā* numerose parti didattiche dedicate a una sorta di contratto sociale, e dunque a norme economiche, giuridiche e militari che regolamentano ogni aspetto della vita sociale e individuale. Il *rājadharmā* esprime la volontà di sintetizzare i principali passi della “scienza giuridica” (*daṇḍanīti*), espressi nell'*Arthaśāstra*¹² di Kauṭilya, con i doveri del re, enunciati nei “trattati in prosa aforistica dedicati al *dharmā*” (*dharmasūtra*), al fine di infondere alla scienza politica elementi di etica che possono essere definiti universali (Sinha 2007, 370). Lo stesso *Arthaśāstra*, in caso di conflitto tra diversi tipi di norme e sanzioni, suggerisce di optare per i precetti in sintonia con il *dharmā* (Kane 1973, vol. III, 9). Compito precipuo del re è sostenere il *dharmā* con ogni mezzo e il *rājadharmā* viene universalizzato come la quintessenza di tutti i *dharmā*, di cui è considerato la radice: “Considera dunque tutti i *dharmā*, in ogni aspetto, come interamente inclusi nei doveri del re” (orig. MBh. XII. 63. 25: “evaṃ dharmān rājadharmeṣu sarvān sarvāvasthaṃ sampralīnān nibodha”). L'intera realtà, benché attentamente classificata, appare come un vasto vivente organismo, il cui centro è costituito dal re, ritenuto il cuore di tutte le creature: “Il

¹¹ D'ora in poi ci riferiremo a quest'opera con le iniziali MBh.

¹² D'ora in poi ci riferiremo a quest'opera con le iniziali Arth. Ś.

re è il cuore delle genti, egli è il loro grande rifugio, egli è la loro gloria, egli è la loro più elevata felicità” (orig. MBh. XII. 68. 59: “rājā prajānāṃ hṛdayaṃ gariyo gatiḥ pratiṣṭhā sukham uttamaṃ ca”).

5. Rājan, Deva e Rāmarājya

I più autorevoli testi della tradizione brahmanica concordano nel ritenere i sovrani “divinità che camminano sulla terra con sembianze umane” (orig. *Vālmiki-Rāmāyaṇa*¹³ IV. 18. 38: “[rājāno] devā mānuṣarūpeṇa caranty ete mahitale”). “Anche gli dèi stimano molto il giusto sovrano, divenuto dio, immortale reggente degli uomini” (orig. MBh. XII. 65. 29: “mānuṣāṇam adhipatiṃ devabhūtaṃ sanātanaṃ / devās ca bahu manyante dharmakāmaṃ nareśvaram”). E nel *Mānava-Dharma-Śāstra*¹⁴ VII. 8 si afferma: “Un sovrano, anche se fanciullo, non deve mai essere considerato con disprezzo, ritenendo che sia [soltanto] un uomo, in verità egli è una somma divinità in sembianze umane” (orig. “bālo’pi nāvamantavyo manuṣya iti bhūmipaḥ / mahatī devatā hy eṣā naraṛūpeṇa tiṣṭhati”). La reale natura del re è discussa. Benché non manchi qualche affermazione che esprime indifferenza, e talvolta anche ostilità, verso l’esaltazione del sovrano, al re viene attribuita la possibilità di assumere sembianze divine, incarnandosi in esse, come Rāma e i suoi fratelli, oppure egli è ritenuto racchiudere in sé particelle, o elementi, di diverse divinità, o è identificato con queste, o con un unico dio. Ricorrente è l’identificazione del re con Indra: “Da chi desidera fortuna il re deve essere onorato grandemente proprio come Indra” (orig. MBh. XII. 67. 4: “yathaiendras tathā rājā saṃpūjyo bhūtim icchatā”), ovvero “il re protegge le creature in quanto quarta parte di Indra” (orig. Rām. III. 1. 18: “indrasyaiva caturbhāgaḥ prajā rakṣati”). Proverbiale è invece l’identificazione con il dio Viṣṇu: “[tale] eroe sulla terra è congiunto con la grandezza di Viṣṇu” (orig. MBh. XII. 59. 136: “mahatvena ca saṃyukto vaiṣṇavena nara bhuvī”). Lo stesso concetto è espresso in numerosi passi purāṇici. Basti per tutti *Vāyu-Purāṇa* 57. 72: “Il sovrano, in ogni cosmica era passata o futura, è nato sulla terra con una porzione di Viṣṇu [in sé]” (orig. “viṣṇor aṃśena jāyante pṛthivyām cakravartinaḥ / manvantareṣu sarveṣu atītānāgateṣu vai”). L’espressione nāvīṣṇuḥ pṛthivīpatiḥ è celebre, e può essere interpretata come “nessun re esiste senza Viṣṇu”, ma anche “nessun re non è Viṣṇu”, ovvero “ogni re è Viṣṇu” (Kane 1973, vol. III, 24-25 e Pollock 1984, 527).

L’onnipervadente influenza del potere regale è insistentemente ribadita. In conformità all’uso, universalmente documentato, di attribuire al re la capacità di dominare gli agenti atmosferici (Frazer 1973 [1922], 138), il sovrano è ritenuto

¹³D’ora in poi ci riferiremo a quest’opera con le iniziali Rām.

¹⁴D’ora in poi ci riferiremo a quest’opera con le iniziali Mān. Dh. Ś.

l'artefice di ogni caratteristica della sua epoca: "Non vi sia il dubbio: 'È il tempo la causa del re, oppure il re la causa del tempo'. È il re l'origine del tempo. Il re è il creatore dell'era Kṛta, dell'era Tretā e dell'era Dvāpara. E il re è la causa anche della quarta era" (orig. MBh. V. 130. 15-16: "kālo vā kāraṇaṃ rājño rājā vā kālakāraṇaṃ / iti te saṃśayo mā bhūd rājā kālasya kāraṇaṃ // rājā kṛtayuga-sraṣṭā tretāyā dvāparasya ca / yugasya ca caturthasya rājā bhavati kāraṇaṃ").

Interi passi dei poemi epici, ripresi con le stesse parole dai *Purāṇa* e dagli *Śāstra*, concordano nell'attribuire al re giusto lo stesso *status*, gli stessi poteri e lo stesso valore ontologico attribuito alla divinità. Il sovrano appare come uno strumento provvidenziale che salva e protegge: "Non c'è dubbio: i sovrani sono dispensatori di vita, di prosperità e di merito religioso arduo da conseguire" (orig. Rām. IV. 18. 37: "durlabhasya ca dharmasya jīvitasya śubhasya ca rājāno [...] pradātāro na saṃśayaḥ").

Malgrado innumerevoli problemi dovuti alla complessità, alla plurisecolare composizione dei due grandi poemi epici e all'eterogeneità del sostrato culturale, a cui l'*epos* grandemente attinge, è tuttora possibile affermare che incarnazione del modello ideale di re è Rāma, la cui "sovrانيتà" (*rāmarājya*), è ancora oggi considerata un supremo esempio di buon governo. Indipendentemente dalla discussa questione relativa alla divinità di Rāma, e alle diverse forme divine da lui assunte (Brockington 1984; Pollock 1984), al *rāmarājya* è attribuito valore salvifico. Sommo ideale di perfezione individuale e sociale, il sovrano deve saper dominare prima di tutto se stesso e i propri sensi (Arth. Ś. I. 6. 7; Mān. Dh. Ś. VII. 44-46), quindi deve essere intimamente in contatto con i propri sudditi, la cui serenità deve essere da lui anteposta a ciò che gli è più caro, in conformità all'esempio di Rāma, pronto ad affermare: "Amore, compassione, felicità e, nel caso, pure la stessa figlia di Janaka [sono pronto ad] abbandonare senza turbamento per il bene del popolo" (orig. Bhavabhūti, *Uttararāmacarita*, I. 12: "snehaṃ dayāṃ ca saukhyaṃ ca yadi vā jānakīm api / ārādhanaḥ lokasya muñcato nāsti me vyathā"). Quest'affermazione illustra uno dei più importanti precetti dell'*Arthasāstra*, come si evince dal passo I. 19 in cui si legge: "La felicità del re consiste nella felicità delle creature, il suo benessere nel benessere della popolazione. Il bene del re non è ciò che è caro a lui stesso, bensì ciò che è caro alle creature" (orig. "prajāsukhe sukhaṃ rājñāḥ prajānāṃ ca hite hitam / nātmapriyaṃ hitaṃ rājñāḥ prajānāṃ tu priyaṃ hitam").

6. *Kādambarī*: regalità e mito

La concezione della regalità espressa nella *Kādambarī*, pur essendo in perfetta sintonia con i precetti che accomunano le opere citate, è ulteriormente idealizzata, dato che Bāṇa, rappresenta i molteplici personaggi come i diversi aspetti di una sola realtà, fondata sul mito, esprimendo così la fede nella totale identità tra micro e macrocosmo. I protagonisti dell'opera sono infatti tutti genealogicamente connessi agli dèi, in particolare al dio della luna, Soma, e

dunque a Śiva, del quale la luna è un ornamento. Il dio della luna non esita a incarnarsi quaggiù in esistenze successive, dapprima come Candrāpīḍa, figlio di Tārāpīḍa, re di Ujjayinī, e successivamente come Śūdraka, sovrano di Vidiśā¹⁵. Costui apprende una prodigiosa storia, di cui è egli stesso parte integrante, dal pappagallo Vaiśampāyana. Dall’*Uttarabhāga*, apprendiamo che il pappagallo è un’incarnazione dell’omonimo amico di Candrāpīḍa, figlio di Śukanāsa, ministro di Tārāpīḍa. Sua madre è Lakṣmī, la quale, per proteggere il figlio, tramutato in pappagallo, si finge una custode. Vaiśampāyana nella sua precedente esistenza era Puṇḍarīka, l’altro grande protagonista del racconto, anch’egli presentato come figlio della dea Lakṣmī, allevato dal saggio Śvetaketu “Dal candido splendore” (Kale 1968, 230, 231), uno degli epiteti del dio della luna. Anche Puṇḍarīka è dunque connesso al dio Śiva, ed evidente è il suo legame con Viṣṇu, di cui Lakṣmī è la sposa. Puṇḍarīka e Candrāpīḍa muoiono entrambi per amore di Mahāśvetā e Kādambarī (rispettivamente figlie di Gaurī e Madirā, ninfe celesti, “che si muovono tra le nubi”, o “tra le acque delle nubi” (*apsaras*), emanate dai raggi lunari, alle quali saranno ricongiunti in un sorprendente lieto fine.

La fede nella legge del *karman*¹⁶, a cui tutti i protagonisti della narrazione sono soggetti, presenta come del tutto plausibile l’abbandono dell’aspetto umano e l’assunzione di sembianze animali, e persino astrali, nel contempo però rende particolarmente problematica la rappresentazione della realtà terrena. Benché non manchino realistiche descrizioni di ambienti, situazioni e sentimenti, l’esistenza delle diverse creature è indubbiamente percepita da Bāṇa come oscillante tra realtà e irrealtà.

In tale contesto, in cui tutti gli esseri sono riconducibili a un unico principio divino, e in cui tutti sembrano agire inconsapevolmente, travolti dal dio Kāma, la vitale importanza solitamente attribuita al sovrano sembra assumere dimensione cosmica.

7. Il sovrano è “fonte della Verità”

Nella *Kādambarī* il primo notevolissimo esempio di monarca è Śūdraka, iperbolicamente lodato come sommo tra i sovrani esemplari, equiparato alle principali divinità, e ritenuto superiore allo stesso Viṣṇu. A Śūdraka sono riferiti attributi divini e le sue imprese sono accostate alle vicende che maggiormente distinguono gli dèi principali¹⁷. Pur avendo un nome e un

¹⁵ Città del Madhya Pradesh. In epoca medievale era nota anche come Bhelsa o Bhilsa.

¹⁶ L’origine *pre-ārya* dei concetti di rinascita e retribuzione karmica, e la loro diffusione nel Magadha, sono indagati da Bronkhorst 2007.

¹⁷ “Come Viṣṇu, era munito della conchiglia e del disco visibili nelle sue mani di loto, come Hara, egli aveva assoggettato il dio dell’Amore, come Guha [epiteto di Kumāra, figlio di Śiva e Pārvatī], aveva insuperabile potenza. Come Brahmā, aveva una cerchia di eccellenti

ruolo ben preciso, la sua personalità sembra emergere da un sostrato mitico ambivalente. Ogni suo elemento individuale sembra costituito da una divinità ed egli sembra racchiudere in sé il principio stesso della vita. Si legge infatti: “E grazie al dio Dharma, insito nella sua mente, a Yama, nel suo furore, a Kubera, nella sua bontà, ad Agni, nella sua lucentezza, alla Terra, nel suo braccio, a Śrī, nel suo sguardo, a Sarasvatī, nella sua parola, alla Luna, nel suo volto, a Marut, nella sua forza, a Bṛhaspati, nella sua conoscenza, ad Amore, nella sua bellezza e, grazie al sole, nel suo splendore, egli uguagliava il beato Nārāyaṇa, che racchiude in sé tutte le divinità e rende manifesta ogni forma” (orig. Kale 1968, 11: “yaś ca manasi dharmeṇa, kope yamena, prasāde dhanadena, pratāpe vahninā, bhūje bhuvā, dṛśi śrīyā, vāci sarasvatyā, mukhe śāsinā, bale marutā, prajñāyāṃ suraguruṇā, rūpe manasijena, tejasī savitrā ca vasatā sarvadevamayasya prakāṭitaviśvarūpākṛter anukaroti bhagavato nārāyaṇasya”).

Bāṇa presenta il sommo re come “fonte di tutte le arti” (orig. ivi, 10: “utpattiḥ kalānām”), “specchio di tutti i trattati” (orig. *ibidem*: “ādarśaḥ sarvaśāstrāṇām”) e, come l’oceano, “ricettacolo dei tesori dell’intera superficie terrestre” (orig. ivi, 17: “sakalabhuvanatalasarvaratnānām udadhir ivaikabhājanam”).

Śūdraka sembra insomma costituire il principio primo della realtà. L’orbe terrestre pare sostenuto da lui, da lui pervaso e a lui stesso riconducibile (ivi, 19, 20, 21). La sua legittimità è conforme al *dharma*, ossia all’essenza stessa della realtà.

Le medesime qualità e funzioni di Śūdraka sono da Bāṇa attribuite a un altro sovrano, protagonista del racconto, ovvero Tārāpīḍa, equiparato ai grandi re del passato, e definito “fonte della Verità” (orig. ivi, 92: “prabhavaḥ satyasya”). Egli è paragonato a numerose divinità ed è esplicitamente considerato “manifestazione terrena del dio Dharma” (orig. ivi 93: “avatāra iva dharmasya”) e “personificazione dello Spirito Supremo” (orig. *ibidem*: “pratidinidhir iva puruṣottamasya”), uno degli epiteti di Viṣṇu.

Bāṇa presenta dunque un’immagine cosmica della regalità, sottolineandone insistentemente i legami con il principio divino di cui sono essenziati gli stessi dèi, in conformità con il ruolo attribuito al sovrano nei testi ritualistici precedentemente citati¹⁸.

sovranità, che costituiva un veicolo celestiale [Brahmā ha come veicolo una “oca selvatica” (*haṃsa*), a cui sono equiparati i re confinanti di Śūdraka]. (Orig. Kale 1968, 9: “cakradhara iva karakamalopalakṣyamāṇaśaṅkhacakralāñchanāḥ hara iva jitamanmatho guha ivāpratihatāśaktiḥ kamalayonir iva vimānikṛtārājahaṃsamaṇḍalo”). Anche se i testi della *Kādambarī* tra i riferimenti bibliografici sono multipli, i brani qui citati sono tratti dal testo in *devanāgarī* curato da Kale a cui si riferisce la numerazione delle pagine.

¹⁸ Gli stessi concetti sono espressi anche nell’*epos* e nei trattati giuridici: “I re, dalla potenza infinita, assumono cinque forme: invero il calore di Agni, la forza di Indra, l’imper-

8. La reggia icona del cosmo

L'autore descrive la reggia come *imago mundi*, e dunque icona dello stesso cosmo; in essa sono racchiusi la notte, il calore del sole del mattino e una moltitudine di stelle (ivi, 146). Ogni sua parte è equiparata a elementi naturali: il portone è assimilato al cielo nuvoloso (ivi, 140), i suoi arsenali, stipati di armi, sono accostati alle caverne delle regioni sotterranee, affollate da miriadi di serpenti velenosi (ivi, 141), il salone delle udienze sembra splendere per una moltitudine di arcobaleni (ivi, 144). Tutto lo spazio è gremito da uomini e donne di ogni età, appartenenti alle più diverse condizioni sociali, mescolati a molteplici animali e creature fantastiche, tutti freneticamente impegnati nelle più varie attività, o dediti alla contemplazione del sovrano, verso il quale sembra convergere ogni interesse. Accanto a realistiche descrizioni dedicate alla vita di corte, continui sono i riferimenti alla dimensione cosmica della reggia, a cui è attribuita l'immensità dei tre mondi¹⁹. Il palazzo è equiparato alla dimora del dio Śiva (ivi, 146) e i fatti umani sono continuamente rapportati a eventi mitici. Si legge per esempio: “(Il palazzo) era affollato da migliaia di sovrani²⁰ amici, rifugiatisi al suo interno a causa del timore (dei loro nemici), come l'oceano, pieno di migliaia di montagne alate, penetrate in esso per il loro timore (di Indra)” (orig. ivi, 148: “udadhim iva bhayāntaḥpraviṣṭasapakṣa-bhūmibhṛt sahasrasaṃkulam”).

Perfino l'accrescimento della ricchezza è equiparato a un fenomeno naturale: “(Il palazzo) aveva accresciuto il suo tesoro di gioielli grazie a migliaia di esigue imposte²¹, come il sorgere della luna piena fa ingrossare l'oceano mediante migliaia di delicati raggi lunari” (“saṃpūrṇacandrodayam iva mṛdukarasahasasaṃvardhitaratnālayam”). Nel contempo però è insistentemente ricordata la controparte cosmica da cui ha origine la ricchezza: “[Il palazzo] illuminò l'orizzonte con la radiosità della sua ricchezza e dei suoi splendenti

turbabilità della Luna, il potere coercitivo di Yama, la purezza di Varuṇa” (Rām. III. 38. 12: “pañca rūpāni rājāno dhārayanty amitaujaśaḥ / agner indrasya somasya yamasya varuṇasya ca / ouṣṇyaṃ tathā vikramaṃ ca saumyaṃ daṇḍaṃ prasannatām”). Si ricorda ancora: “Per quanto concerne il potere [il re] è il fuoco, è il vento, è il sole, è la luna. Egli è il re della Legge, egli è Kubera, egli è Varuṇa, egli è il grande Indra” (orig. Mān. Dh. Ś. VII. 7: “so'gnir bhavati vāyus ca so'rkaḥ somaḥ sa dharmarāt / sa kuberaḥ sa varuṇaḥ sa mahendraḥ prabhāvataḥ”). “Egli è infatti costituito dal vigore [di tutti gli dèi]” (orig. Mān. Dh. Ś. VII. 11: “sarvatejomayo hi sa”).

¹⁹ Si allude qui in particolare alla reggia di Candrāpīḍa, considerata come i tre mondi, radunati insieme come persone dell'età “compiuta, ben fatta” (*kṛta*) (ivi, 140-152). È la prima, e la più perfetta delle quattro epoche (*yuga*) del mondo, corrispondente all'età dell'oro.

²⁰ *bhūmibhṛt* “re, principe”, ma anche “montagna”; *sapakṣa-* sm. “amico”, ma in quanto agg., o meglio tema nominale usato come qualificante (Candotti, Pontillo 2011), “provvisto di ali”. È palese l'allusione al mitico racconto secondo cui Indra recise le ali ai monti che in origine erano muniti di ali e volavano. Indra avrebbe poi collocato i monti in luoghi idonei a dare stabilità alla terra.

²¹ *kara-* “raggio di luna”, o “tassa, tributo”.

gioielli, come il petto di Nārāyaṇa rischiarò tutto lo spazio grazie allo splendore della dea della bellezza e del gioiello” (orig. ivi, 150: “nārāyaṇavakṣaṣṭhālam iva śrīratnaprabhābhāsītadigantam”)²². Il palazzo reale sembra sostenere con la propria prosperità la stessa dea Lakṣmī, e la ricchezza è percepita come fonte di gioia, in quanto strumento per accrescere le potenzialità di ogni creatura. Si legge infatti: “Come l’uovo di Brahmā generò l’embrione d’oro, causa delle azioni di tutti gli esseri viventi, esso racchiude, nelle sue stanze interne, oro prodotto per la realizzazione delle attività dell’intero genere umano (orig. ivi, 147: “brahmāṇḍam iva sakalajīvalokavyavahārakāraṇotpannahiraṇyagarbham”). Continui sono i riferimenti alla totale complementarità tra mondo umano e divino e dunque alla sacralità della dimora regale, che sovente assume il medesimo valore di un’azione giusta²³ o di un’iniziativa dharmica (ivi, 150)²⁴.

È esplicitamente attribuita alla reggia la medesima importanza dell’area sacrificale e, come a questa, le è attribuito valore di purificazione. Si apprende infatti: “Soppresse le azioni malvagie come la corrente della Gaṅgā porta via ogni peccato” (orig. *ibidem*: “mahānadīpravāham iva sarvaduritāpaharam”).

9. Regalità naturale e māyā

Grazie a infiniti dettagli, l’autore esalta, e rende inimitabile, la maestà dei regnanti; è possibile però affermare che essi stessi sono continuamente equiparati a elementi naturali.

Mediante epiteti e figure retoriche, denominate “ornamento [del linguaggio poetico]” (*alamkāra*), il sommo sovrano Śūdraka è assimilato ai più importanti elementi della natura, in particolare all’oceano, alla Gaṅgā, al sole, al monte Meru²⁵. Allo stesso modo, Tārāpīḍa viene equiparato al sole, alla luna (ivi, 92), all’oceano (ivi, 93) e alla Narmadā (*ibidem*). La medesima vita di corte sembra talora espressione di un ordine naturale, in cui non vi è alcuna distinzione tra mondo della natura e spazio umano, bensì un’estrema prossimità di tutte le creature, tra le quali esistono non solo somiglianze e affinità, ma veri e propri legami, come dimostra, per esempio, l’uso di equiparare parti del corpo umano,

²² Evidente è l’allusione a Śrī e al gioiello Kaustubha.

²³ “[Il palazzo] come un’azione giusta arrecava buona fortuna al principio, a metà e alla fine (orig. Kale 1968, 151: “sukṛtam ivādimadhyāvasānakalyāṇakaram”).

²⁴ “Come l’inizio di un’iniziativa giusta (o di una cerimonia religiosa [Kale 1968 (127 e [110])] [il palazzo] donava gioia ai cuori di tutta la popolazione” (orig. ivi, 150: “dharmārambham ivāśeṣajanamaṇāprahlādanam”).

²⁵ “Come l’oceano, era la fonte di Lakṣmī. Come la corrente della Gaṅgā, procedeva lungo il sentiero dell’antico re Bhagīratha. Come il sole egli sorgeva risplendente giorno dopo giorno. Come il monte Meru, il riverbero del suo piede era onorato da tutto il mondo” (orig. ivi, 9: “jaladhir iva lakṣmīprasūtīr gaṅgāpravāha iva bhagīrathapathapravṛtto ravir iva pratidivasopajāyamānodayo merur iva sakalabhuvanopajīvyamānapādacchāyo”).

in particolare occhi, chiome, mani e piedi, a virgulti, a fiori di loto, a frammenti lunari, a lamine d'oro e a numerosi altri elementi naturali. Si ricorda inoltre che molte creature del mondo animale e vegetale sembrano essere in grado di provare sentimenti e dunque essere dotate della capacità di discernere il bene dal male. I volatili sembrano provare affetto, gli elefanti compassione, gli animali selvaggi attrazione per la musica, i cervi, e perfino i topi, devozione religiosa, proprio come i fiori di loto, mentre gli alberi esprimono riverenza con le foglie dei loro freschi rami ripiegate come mani giunte.

L'immensità dello spazio non è indifferente e imperturbabile, pare bensì assumere dimensione umana. La Luna sembra provare compassione, la Terra terrore, ma anche amore, la foresta incute paura, ma nel contempo esprime, e infonde, religiosità, come pure le stelle, che sembrano discendere quaggiù per offrire preghiere mattutine (ivi, 50, 90). Assai difficoltosa è perfino la distinzione tra i tre mondi, dato che tutti gli elementi che costituiscono lo spazio palesano una dimensione cosmica. Gli esempi sono innumerevoli. Si può ricordare la città di Vidiśā, “estesa quanto il luogo da cui scaturirono i tre mondi” (orig. ivi, 13: “tribhuvanaprasavabhūmir iva vistīrṇā”), come pure Ujjayinī, definita “luogo di origine dell'era *kṛta*” (orig. ivi, 84: “prasavabhūmir iva kṛtayugasya”), e ritenuta simile a un'altra terra, creata quale apposita dimora per se stesso dal dio Śiva (*ibidem*).

Fondendo il mondo animale al mondo umano, e rappresentando entrambi come parte costitutiva degli stessi dèi, Bāṇa esprime l'illusoria natura della realtà terrena, celata dal velo di *māyā*. È infatti possibile affermare che nella *Kādambarī* la realtà è illusione e l'arte, utilizzando l'illusione, costituisce un'imitazione della realtà (Layne 1980-1981, 105). Ciò consente al lettore di dilatare a dismisura la propria visione del mondo, inducendolo a considerare perfino il più cocente dolore come “finzione di un cuore falso e malvagio” (orig. Kale 1968, 260: “sarvam idam alikam asya durātmanaḥ śaṭhaḥrdayasya”). Talvolta sembra infatti che il male sia solo apparente, una mera espressione della limitatezza dell'uomo, incapace di intravedere i legami tra divinità, uomo e natura, espressi in modo evidente da Bāṇa che, come è stato osservato, non esita a rappresentare personaggi genealogicamente connessi al dio della luna, o ritenuti incarnazione di questa, o di altre, divinità, oppure rinati come animali.

10. *Jāti*: casta e gelsomino

I diversi ruoli sociali non sono dunque codificati geneticamente, essi sembrano invece diverse espressioni di un unico principio cosmico di cui la stessa reggia è un elemento costitutivo. Tutti i protagonisti, anche i più poveri, sono intimamente connessi con i reali e dunque sono ritenuti essi stessi parte integrante di elementi naturali, o di divinità, o epifania di queste. Si ricorda, per esempio, la custode del palazzo di Śūdraka. Ella si presenta al cospetto del sovrano con una pericolosa scimitarra sospesa al suo fianco, come una pianta di sandalo avvinghiata da un terrificante serpente, ma viene

equiparata al cielo autunnale, alla cintura forestale dei Vindhya, alla Gaṅgā celestiale e a Paraśūrāma. Malgrado l'umiltà della sua origine, non c'è traccia della repulsione che allontana una casta dall'altra. Ella è infatti equiparata a un decreto regale personificato, è ritenuta la "personificazione della suprema divinità tutelare del regno" (orig. *ivi*, 17: "rājyādhidevateva vighraṇī pratīhārī") e, nell'*Uttarabhāga*, ella è presentata come la vera Lakṣmī.

La distinzione castale è ripetutamente allusa, ma tutti i personaggi a contatto con il re sembrano possedere la sua stessa sacralità, e non sono diversi dal suo stesso cuore (*ivi*, 166), come se appartenessero a un'unica casta. Si ricordano le cortigiane, che lo attorniavano simili a dee che incarnano i punti cardinali delle regioni celesti, convenute vicino a lui da ogni luogo per adorarlo (*ivi*, 20), e soprattutto la fanciulla che reca al cospetto del re il pappagallo Vaiśampāyana.

Ella è equiparata a numerose divinità femminili, e benché sia "fuoricasta" (*caṇḍāla*) per nascita, è ritenuta un'incarnazione di Lakṣmī, o Śrī.

Di grande interesse sono i passi in cui si allude all'impurità della sua nascita. Si legge per esempio: "come un lago di loti nella foresta, ella era offuscata dalla (sua nascita) in una famiglia *mātāṅga*" (orig. *ivi*, 24: "*araṇyakamalinīm iva mātāṅgakuladūṣitām*").

Si apprende però nel contempo: "come Śrī ella teneva nella sua mano la lucentezza di un loto" (orig. *ibidem*: "*śrīyam iva hastasthitakamalaśobhām*").

L'ambigua considerazione attribuita a questa creatura è espressa attraverso numerose figure retoriche, denominate "abbraccio" (*śleṣa*), in cui due significati sono "uniti" o "abbracciati" nell'unico significante omonimo, e vi "aderiscono" entrambi (Mazzarino 1991, 26, 28). Si legge infatti: "come una fanciulla sovranaturale non era nata in una buona famiglia" [perché *caṇḍāla*]; ma anche: "come una fanciulla sovranaturale, ella non apparteneva alla terra" (orig. *ivi*, 24: "*divyayoṣitam ivākulīnām*"²⁶).

Da passi successivi si apprende: "come un essere incorporeo, ella era esclusa dal contatto" (orig. *ibidem*: "*amūrtām iva sparśavarjitām*"²⁷).

Si legge inoltre: "come l'abbondanza di fiori nel mese di primavera, ella era priva di casta", ma anche: "come l'abbondanza di fiori nel mese di primavera, ella non aveva fiori di gelsomino" (orig. *ibidem*: "*madhumāsakusumasamṛddhim iva vijātim*"²⁸).

²⁶ *akulīna-* può significare "non di buona famiglia" perchè *caṇḍāla-*, ma può essere letto anche come *a-* prefisso negativo, *ku-* sf. "terra" -*lina-* "attaccato a, aderente a", e dunque "non appartenente alla terra"; si veda anche Kale 1968, [26].

²⁷ *sparśavarjita-* può significare sia "escluso dal contatto", ovvero "intangibile", in quanto essere incorporeo che non si può toccare e che non può avere un contatto, sia, in quanto *caṇḍāla*, "intoccabile" per persone appartenenti al sistema castale (Kale 1968, [26]).

²⁸ Si legge qui *iva a-jāti*, secondo l'edizione di Parab 1896, 24; *jāti-* indica sia "nascita" e "casta", sia il fiore *Jasminum Grandiflorum*, che fiorisce in estate.

Gli stessi passi in cui si allude alla sua condizione impura inducono il lettore a interrogarsi sull'origine di questa creatura e, dunque, a riflettere sul mistero delle cause dell'esistenza terrena. Nel contempo, dall'ultimo passo, ella sembra costituire la personificazione di elementi naturali, idea assai spesso ricorrente, espressa da numerose "similitudini" (*upamā*).

Si legge per esempio: "come l'autunno ella aveva occhi simili a loti in piena fioritura", ma anche: "come l'autunno ella aveva per occhi loti in piena fioritura" (orig. *ivi*, 24: "śaradam iva vikasitapuṇḍarīkalocanām"); "come la stagione delle piogge ella aveva una folta chioma", ma anche: "come la stagione delle piogge ella aveva nuvole per chioma" (orig. *ibidem*: "prāvṛṣam iva ghanakeśajālām"²⁹); "come lo zodiaco, ella era adornata da sorprendenti orecchini", ma anche "come lo zodiaco ella era adornata dalle case lunari *citrā*, *śravaṇa* e *bharaṇā*" (orig. *ibidem*: "nakṣatramālām iva citraśravaṇābharaṇābhūṣitām"³⁰).

Mentre la prima lettura consente di attribuire alla fanciulla caratteristiche individuali ben precise, la seconda possibilità interpretativa, suggerita dagli *śleṣa* e dalle *upamā*, sembra espressione della volontà dell'autore di colmare lo iato che separa l'identità della giovane dall'onnipervadente principio vitale, presentando ella stessa come parte integrante di elementi naturali, in cui tutte le creature sembrano incontrarsi, potenziandosi reciprocamente all'infinito e trasmettendo vitalità anche a oggetti materiali³¹.

11. Regalità e fato

Ciò che è transeunte e limitato è dunque rappresentato da Bāṇa come parte integrante di elementi cosmici e insistentemente ribadita è la fondamentale unità di tutto ciò che vive, compresa la materia inorganica. Ciò che distingue l'elemento umano non è dunque la capacità di agire autonomamente, bensì l'assimilazione, o semplicemente la condivisione, dei valori incarnati dal sovrano ed espressi attraverso miti, riti e antiche tradizioni, tramandate da generazioni di saggi.

Anche se i sovrani sono accumulati da epiteti e qualità intercambiabili, la regalità è rappresentata come un'istituzione ben consolidata. Espressione del *dharma* eterno, e dunque sovratemporale, l'autorità del sovrano è concretamente rappresentata da leggi, ministri e funzionari, che ne assicurano l'ubiquità³². Multiforme è la natura del re, egli è infatti rappresentato sia come

²⁹ Oppure "la chioma colma d'acqua"; *ghana-* significa infatti "folto" riferito a *keśajāla-* "chioma", ma *ghana-* sm. significa anche "nuvola".

³⁰ *citraśravaṇābharaṇa-* "adorna con *citra-* (variegati) *śravaṇābharaṇa-* (sm. "orecchini"), oppure "adornata dalle case lunari *citrā-*, *śravaṇa-* e *bharaṇa-* (Kale 1968, [26]).

³¹ Tra gli innumerevoli esempi si ricorda lo sgabello su cui si appoggia il re, equiparato alla luna inchinata per l'avvilimento (*ivi*, 19) oppure si rammentano le lampade che, per le loro fiamme imperturbabili, sembrano meditare interiormente un centinaio di benefici (*ivi*, 121).

³² Anche attraverso innumerevoli informatori: "neppure il sospiro degli [altri] re era a lui sconosciuto, come se fossero nel suo palazzo, giorno dopo giorno, dato che la superficie della terra, la cui area è circondata dai quattro oceani, era sorvegliata dalle peregrinazioni di molte

parte costitutiva del mito, sia come essere umano, dotato di corpo e membra perfette; egli è quindi umano e immortale nel contempo. Gesta e pensieri del sovrano sono spesso influenzati, o completamente condizionati, dal prototipo mitico, e benché sia a lui attribuito potere deliberativo, spesso egli sembra agire non secondo il proprio libero arbitrio, bensì meramente per volere degli dèi, a cui talvolta appare del tutto soggiogato³³.

Poiché il sovrano costituisce l'*axis mundi* verso cui convergono tutte le creature, e a cui tutte le creature sono naturalmente congiunte, anche a livello mitico, la regalità è parte integrante dell'interiorità di ogni essere umano. Questa osservazione rende però assai arduo spiegare la presenza di brutture fisiche, o morali, in alcuni personaggi³⁴, e inspiegabile appare pure la diversità dei percorsi individuali e la sproporzione della sorte dei diversi protagonisti dell'opera. Estremamente problematica è infatti la comprensione del rapporto tra valore individuale e "fato" (*vidhi*)³⁵, inteso come destino irrazionale, del tutto imperscrutabile, che talvolta pare ergersi al di là degli dèi, e a cui lo stesso sovrano Śūdraka ammette di dover sottostare.

12. Valore individuale e fato

L'attuale condizione delle diverse creature è spiegata mediante la teoria del *karman*, secondo cui "l'azione compiuta nella vita precedente di un uomo produce un frutto nell'esistenza quaggiù" (orig. *ivi*, 105: "janmāntarakṛtaṃ hi karma phalam upanayati puruṣasyeha janmani"). Questa concezione considera ogni dettaglio della nostra esistenza come conseguenza della perfezione raggiunta in un'altra nascita (*ivi*, 28), e dunque attribuisce l'eventuale possesso di particolari abilità al ricordo di questa, oppure alla concessione di un dono (*ivi*, 36)³⁶.

Pensieri e parole delle creature animali sono talvolta estremamente profondi e articolati perché nella vita precedente essi rivestivano sembianze umane, così come condizioni particolarmente fauste, o regali, sono attribuite

migliaia di spie" (orig. *ivi*, 97: "yasya cānekacārapuruṣasahasrasaṃcāranicitē caturudadhivalayapramāṇe dharaṇītale bhavana ivāviditam aharahaḥ samucchvasitam api rājñāṃ nāsit"). La necessità di molteplici spie è insistentemente ribadita nell'*Arthaśāstra*, in particolare nei capitoli I. 10. 11 e 12; XIII. 1. 2.

³³ Non mancano passi in cui si ironizza sull'erronea attribuzione di divinità a se stessi, ma critiche e dubbi sono rivolti a sovrani impaniati nella materialità (Kale 1968, 178-180).

³⁴ Si allude soprattutto all'asceta *draviḍa*, ovvero "appartenente a una popolazione non *ārya*" (*ivi*, 337-341). Egli aspirava al predominio sull'intera regione meridionale (dove, come è noto, sorsero i principali regni *draviḍa*).

³⁵ Altri vocaboli indicanti il fato, o il destino, sono *karman*, *daiva*, *niyati*, *bhāgya*, o anche *vidhātṛ*.

³⁶ Fin da epoca vedica (per esempio R.V. X. 14. 8) si ritiene che l'effettuazione di un dono produca un incremento dell'*īṣṭapūrta*, ossia dell'invisibile energia che, accumulata in cielo, determinerà una modificazione del *karman* (Gnoato 1999).

a un'origine astrale. Il corpo delle diverse creature è quasi sempre ritenuto essere la personificazione di alcune divinità, o di fenomeni naturali, oppure è percepito come un agglomerato di atomi (ivi, 288)³⁷, o un insieme di cinque elementi (ivi, 208, 218).

Nonostante numerosi riferimenti ai più noti miti sulla creazione e sulla dissoluzione dell'universo, l'autore non si esprime chiaramente sull'origine delle creature, bensì riferisce le più note ipotesi sulle cause che determinano l'acquisizione di un corpo, il quale è solitamente ritenuto il contenitore di tutte le malvagie azioni compiute in una precedente esistenza, incarnato quaggiù per volontà del Creatore (ivi, 80, 257); oppure è determinato dalla maledizione di un saggio (ivi, 132), conseguente a una violazione del *dharmā*. Una situazione rovinosa è sovente attribuita a malanimo verso gli dèi.

Non è escluso che un'azione causata da una determinazione anteriore non possa essere considerata libera, ed è raccomandato: “sia compiuto tutto quanto è possibile effettuare, in quanto sta nell'umana capacità” (orig. ivi, 105: “yāvat tu mānuṣyake śakyam upapādayituṃ tāvat sarvam upapādyatām”), dato che “molteplici sono le potenzialità delle azioni” (orig. ivi, 267: “anekavidhāś ca karmaṇaṃ śaktayaḥ”). Si dichiara però che “neppure per un uomo saggio è possibile fuggire il fato in modo diverso” (orig. ivi, 105: “na hi śakyam daivam anyathā kartum abhiyuktenāpi”). Si afferma perentoriamente: “La divina norma domina. Il fato è potente. Non è possibile neppure respirare secondo il nostro desiderio” (orig. ivi, 267: “prabhavati hi bhagavān vidhiḥ / balavatī ca niyatiḥ / ātmecchayā na śakyam ucchvasitum api”). Lo stesso sovrano Śūdraka attribuisce al fato le cause del suo dolore³⁸, pur essendo proprio lui, in quanto re, la “fonte della fortuna” (orig. ivi, 9: “lakṣmīprasūtir”).

L'inesorabile meccanismo del *karman* sembra dunque agire indipendentemente dal valore individuale e determinare ogni aspetto dell'esistenza, e dunque anche l'insorgere dell'amore. Benché presentato come un fatto del tutto naturale, che riguarda ogni tipo di creatura umana, animale, vegetale e persino astrale, l'innamoramento è sovente attribuito alle frecce fiorite, scagliate da Kāma, un dio briccone che non istituisce alcuna distinzione tra virtù e vizio (ivi, 226)³⁹. L'incontro tra le creature è però ritenuto il frutto di tutte le meritorie azioni

³⁷ Chiara allusione alla teoria Vaiśeṣika.

³⁸ “Che cosa potevo fare dato che il fato è irrevocabile?” (orig. Kale 1968, 107: “apratividhaye tu vidhātari kiṃ karomi”).

³⁹ Ma si legge anche: “solo il tempo e i meriti suscitano, con tutti i mezzi, l'irrefrenabilità della passione” (orig. ivi, 228: “kālo hi guṇāś ca durnivāratām āropayanti madanasya sarvathā”). Si può inoltre apprendere: “Se veramente la disposizione d'animo del dio dell'Amore, nelle sembianze di Kādambarī, è benevola verso il principe, allora è stato ricambiato per le sue innate virtù, che sono state assiduamente sviluppate da lui” (orig. ivi, 348: “yadi ca satyam eva kādambarīvyājena sāksān manobhavacittavṛttiḥ prasannā devasya, tataḥ sahajaiḥ sādaram saṃvardhitaḥ pratyupakṛtam asya guṇaiḥ”).

accumulate in molteplici nascite e, poiché l'unione degli esseri viventi avviene in una sola vita, mentre la loro separazione dura per molte migliaia di altre esistenze (ivi, 268), vedere l'amato, riconosciuto grazie al cuore (ivi, 133, 288), è come aver acquisito un enorme merito religioso. L'irrevocabilità del fato può dunque essere attutita grazie a Kāma e a tutti gli elementi che permettono di riconoscere l'altro come parte di sé. Si allude a una condotta eticamente pura, allo studio dei *Veda*, alla venerazione degli dèi, all'atto di donare (ivi, 256)⁴⁰, all'ascesi, oppure alla devozione ai maestri e ai grandi asceti, definita "frutto inesauribile" (ivi, 105: "amoghaphalā hi mahāmunisevā bhavanti")⁴¹. La legge del *karman* è percepita come ferrea, ma niente va mai perduto e anche una sola briciola di affetto si diffonde lontano ed è destinata a durare⁴². Solo il merito religioso può condizionare, o modificare il fato⁴³.

13. Regalità e fortuna

A questo proposito di grande interesse è il passo dedicato all'inseguimento dei *kiṃnara*, creature dal corpo di uomo e dal muso di cavallo, che allontanano Candrāpīḍa dal suo percorso, conducendolo in un luogo sconosciuto (ivi, 193-195). A questi esseri fantastici Bāṇa sembra attribuire un duplice significato. Queste creature infatti affasciano il principe vittorioso, capace di agire con spietatezza, ma nel contempo lo distolgono dalla sua impresa, conducendolo in un luogo dove evidente è la vanità di ogni aspetto della vita mondana e dunque di ogni bellicoso successo. Ciò non significa che il sovrano debba agire come un asceta e sottoporsi a estenuanti rinunce. Egli deve infatti adempiere a incombenze innumerevoli, e dunque non può dedicarsi totalmente all'ascesi⁴⁴,

⁴⁰ La stessa vita è definita *pūṃapātra*, ovvero un vaso ricolmo di ricchezze da distribuire in dono.

⁴¹ "In verità i saggi costituiscono la suprema divinità e, quando sono propiziati con sollecitudine, elargiscono doni conformi ai nostri desideri, anche se difficili da conseguire" (orig. ivi, 105: "paraṃ hi daivataṃ ṛṣayo yatnenārādhitā yathāsamihitaphalānām atidurlabhānām api varāṇāṃ dātāro bhavanti").

⁴² "Anche una piccola frazione di tempo, trascorsa nello stesso luogo, genera familiarità, e l'accettazione di un omaggio, anche piccolo, infonde affetto" (orig. ivi, 217: "svalpāpy ekād-eśāvasthāne kālakalā paricayam utpādayati / aṇur apy upacāraparigrahaḥ praṇayam āropayati"). "Anche una briciola di affetto è diffusa lontano dall'ardore della gioventù, come una goccia di olio dall'acqua" (orig. ivi, 300: "snehalavo'pi vāriṇeva yauvanamadena dūraṃ vistīryate [snehasm. "affetto", ma anche "olio"]").

⁴³ "Non c'è certamente nulla che non possa essere conseguito mediante le osservanze religiose" (orig. ivi, 217: "nāsti khalv asādhyam nāma tapasām"). "Il tuo pensiero sia rivolto alla fermezza e alla legge religiosa. Per coloro che sono dediti al Dovere sono sempre imminenti fausti successi" (orig. ivi, 107: "ādhiyatāṃ dhairye dharme ca dhīḥ / dharmaparāyaṇānām hi sadā samīpasaṃcāriṇyaḥ kalyāṇasampado bhavanti").

⁴⁴ Sulla necessaria integrazione tra ascetismo e regalità: Milanetti 2009.

ma i piaceri sensuali sono da lui disdegnati⁴⁵, il potere temporale è inteso come una sorta di cecità (ivi, 166) e la supremazia connaturata alla nascita, come la giovinezza, obnubilata dalla passione, l'incomparabile bellezza e la sovrumana forza fisica, sono considerate come parte costitutiva di una lunga serie di mali (ivi, 167). Il valore individuale del sovrano non dipende dalla fortuna, anche se ella è avvinta a lui come un suo possesso, costituisce parte di lui ed è da lui elargita a vantaggio di tutte le creature (ivi, 20 e 21). La fortuna non resta infatti accanto ai re che fondano la loro autorità sullo spietato trattato di Kauṭilya (ivi, 179), bensì ridicolizza, e irretisce, tutti i sovrani che sono devoti a lei, e da lei inebriati, solo per le ricchezze materiali da lei garantite (ivi, 170-180).

È possibile affermare che la fortuna costituisce parte integrante del carisma del sovrano esclusivamente dedito alla fermezza e alla Legge religiosa.

In questo senso evidente è l'equivalenza di virtù e fortuna. Il regno ideale presuppone la conquista dell'intero mondo, la necessità di forti milizie è indubbia, e sempre presupposta, ma l'autorità regale è fondata su norme religiose e giuridiche, emanate dalla stessa virtù del re. Egli è infatti definito "eminente dimora di virtù" (orig. ivi, 10: "kulabhuvanam⁴⁶ guṇānām"). E, come è noto, il vocabolo *guṇa* indica sia la virtù, intesa come intelligenza e capacità di azione energica, sia la forza della natura, o della materia che, secondo la visione Sāṃkhya, allusa nella *Kādambarī* (ivi, 88), costituisce parte della teoria della creazione e dell'evoluzione. L'autorità del sovrano ha dunque valore creativo, è fondata sulla Verità e ha come fine la realizzazione di tutte le potenzialità.

14. Regalità e ascesi

Bāṇa non esita a rappresentare la regalità come unica condizione di governo possibile per realizzare una società in cui la condotta degli individui sia interiormente determinata, inducendo ciascuno ad aderire al *dharma* tanto da far sembrare superflue imposizioni e punizioni.

I passi dedicati alla descrizione delle condizioni di vita nel regno di Śūdraka (ivi, 12-14) e di Tārāpīḍa (ivi, 95-96) possono sembrare soltanto una lunga serie di iperboli, atte a illustrare le caratteristiche attribuite all'età dell'oro, mito condiviso da numerose tradizioni culturali. Si osserva infatti, in entrambi i brani, la totale rimozione di ogni aspetto negativo della realtà: violenza, ira, vincoli rigorosi, passioni instabili sono attribuiti a elementi naturali, a gioco, a finzione, oppure a convenzioni umane. È però possibile

⁴⁵ "L'estremo attaccamento ai piaceri sensuali, che conduce lungo un sentiero riprovevole, distrugge un uomo, come la perplessità intorno ai punti cardinali induce una persona a seguire una strada sbagliata" (orig. Kale 1968, 168: "nāśayati ca diimoha ivonmārgapravartakaḥ puruṣam atyāsaṅgo viśayeṣu").

⁴⁶ *bhuvana-* è qui tradotto come "dimora, sede", attribuendo al termine una patina vecchia, o comunque arcaica, in conformità a una comunicazione personale di Tiziana Pontillo.

affermare che esiste un'evidente affinità tra questi stessi brani e la descrizione della vita nell'eremo in cui dimora l'asceta Jābāli (ivi, 72-73), dove impurità, mutevolezza e ogni sentimento, o evento, negativo appaiono del tutto incompatibili con l'integrità condotta degli asceti. Questa infatti implica solo azioni in perfetta sintonia con la propria interiore "eticità", o "intelligenza", (*vijñāna*), in conformità ai principi del Vedānta (Scalabrino Borsani 1983, 69, 277), che, insieme al Saṃkhya, costituisce una delle fonti di ispirazione del pensiero di Bāṇa. L'autore non indaga sul rapporto tra il sé, l'azione e le modalità della retribuzione karmica, ma allude ai suddetti "sistemi filosofici", ovvero "visioni" (*darsana*), dato che entrambi consentono di identificare in un unico principio la causa ultima di tutto ciò che esiste, analogamente alle coeve speculazioni śivaite che inducono ad adorare il dio Śiva, in quanto personificazione dell'Assoluto e, nel contempo, spirito interiore (Gonda 1963, vol. II, 254-309). Attingendo agli elementi che accomunano le diverse correnti religiose, non solo ortodosse (e comunque dalle origini e dalle finalità contrastanti tra loro), diffuse nell'India Settentrionale, e a lui coeve⁴⁷, Bāṇa propone come realizzabile un ideale di vita ascetico, accessibile a tutte le creature, indipendentemente dalla loro casta e dallo "stadio della vita" (*āśrama*) in cui si trovano. Egli sembra rappresentare una primordiale fase dello sviluppo umano in cui potere temporale e autorità spirituale costituivano un unico principio da cui entrambi procedevano. Questo è incarnato dal sovrano, in un'epoca anteriore all'attuale era oscura (*kaliyuga*), in cui sembra possibile attribuire al re un'autorità di tipo spirituale, esercitata indipendentemente dall'appoggio delle milizie e invisibilmente. L'inevitabilità dell'esistenza del potere coercitivo sembra infatti negata, dato che non pare esserci conflitto tra natura e moralità, essendo questa percepita come innata.

Come di consueto nelle "opere in stile ornato" (*kāvya*), il giusto sovrano è circondato da splendore e meraviglia⁴⁸, ma Bāṇa attribuisce al re le stesse doti degli asceti, qualità che il monarca sembra poter trasmettere ai propri sudditi, senza dover ricorrere ad alcuna costrizione, come confermano persino alcuni passi dell'*Arthaśāstra*, la cui spietatezza nell'elencare pene e sanzioni è nota. Questo stesso trattato, in caso di conflitto tra diversi tipi di norme e sanzioni, suggerisce di optare per i precetti in sintonia con il *dharma* (Kane 1973, vol. III, 9). Innumerevoli passi dell'*Arthaśāstra*, affini a numerose affermazioni dello stesso *Mahābhārata*, sembrano giustificare l'adozione di una condotta basata su astuzia e immoralità, ma ciò è ritenuto lecito solo al fine di impedire "la legge dei pesci" (*mātsyanyāya*): "In verità, se la punizione non venisse inflitta, sarebbe evidente la condotta dei pesci; in assenza del sovrano [chi è] più forte divora il debole" (orig. Arth. Ś. I. 4:

⁴⁷ Si allude in particolare a concezioni buddhiste o jainiche (orig. ivi, 88).

⁴⁸ Il vocabolo *nājan*, etimologicamente connesso a **rāj-* "splendere", nel passo XII. 59. 127 del MBh. sembra derivare da **rañj-* "rallegrire". "È chiamato 're' [perché] da lui tutte le creature sono deliziate" (orig. "rañjitaśca prajāḥ sarvāḥ tena rājati śabdyate").

“[daṇḍaḥ] apraṇito hi mātsyanyāyam udbhāvayati / baliyān abalaṃ hi grasate daṇḍadhārābhāve”⁴⁹.

Presupponendo l’infinita onnipervadenza della vita, indipendentemente dalla morte corporea, e nel contempo consapevole dell’estrema problematicità della realtà terrena, Bāṇa propone l’ascetismo non in quanto inazione, bensì come ferma adesione di ogni creatura alla Verità, nel completo disdegno di tutto ciò che implica limitatezza. L’ideale ascetico non sembra proposto dalla regalità come *instrumentum regni*, bensì come espressione della necessità di suscitare consapevolezza nelle diverse creature, inducendo in ognuna una profonda trasformazione interiore, capace di coinvolgere ogni aspetto della realtà, che il sovrano ha il dovere di elevare e condurre a perfezione. Diversamente da quanto espresso da Kauṭilya, implicitamente criticato da Bāṇa, la regalità sembra avere come principale obiettivo il superamento della stessa *daṇḍanīti*. La necessità di impedire il *mātsyanyāya* è certamente indiscussa, ma compito precipuo del re è porre le creature nella condizione di comprendere la loro intima divinità, e dunque di riconoscere le proprie innate predisposizioni, contribuendo così a trasformare la loro vita in un percorso che, mediante un continuo processo di purificazione interiore, ha come meta la santità⁵⁰.

15. L’essenza di Kādambarī

Bāṇa si propone di ideare “un’incantevole narrazione che sorprende per il suo melodioso linguaggio e per la sua dolcezza, accresciuta dalla curiosità” (orig. Kale 1968, 4, VIII strofe: sphuratatkalālāpavilāsakomalā karoti rāgaṃ ḥṛdi kautukādhikam), ma nel contempo egli crea un’opera fondata sulla mistica partecipazione tra uomo e cosmo. La vera essenza di *Kādambarī* non sembra consistere nel suo significato letterale, né in quello traslato, ma nella volontà di manifestare l’urgente necessità del superamento della materialità, ponendo il lettore nella condizione di volgere lo sguardo verso ciò che è intangibile. Innumerevoli sono le figure retoriche grazie alle quali numerosi oggetti inanimati,

⁴⁹ Quest’affermazione ricorre anche nei trattati giuridici: “Se il sovrano non applicasse instancabile la punizione contro coloro che meritano di essere puniti, i più forti cuocerebbero i deboli, come pesci su uno spiedo” (orig. Mān. Dh. Ś. VII. 20: “yadi na praṇayed rājā daṇḍaṃ daṇḍyeṣv atandritaḥ / śūle matsyān ivāpakṣyan durbalān balavattarāḥ”). Lo stesso concetto è ripetutamente espresso: “O grande monarca, il *dharma* dell’umanità è ritenuto avere il suo fondamento nel re. Solo per la paura del sovrano le creature non si divorano reciprocamente” (orig. MBh. XII. 68. 8: “rājāmūlo mahārāja dharmo lokasya lakṣyate prajā rājabhayād eva na khādanti parasparam”).

⁵⁰ Tra i molteplici esempi si ricorda il seguente passo: “Anche la tua sola visione, che distrugge ogni peccato, è simile al santo inno *aghamaṛṣaṇa* stabilito per la purificazione” (orig. Kale 1968, 216: “tvadiyam ālokanam api sarvapāpaprāśamanam aghamaṛṣaṇam iva pavitrikaraṇāyālam”). Si tratta dei versi del *Rgveda* X. 190, a cui è attribuito valore purificante, e tuttora usato dai *brāhmaṇa* come preghiera quotidiana.

ma anche creature animali e vegetali, esprimono devozione, o pronunciano preghiere, o sembrano in procinto di ascendere al cielo⁵¹.

La fitta rete di rapporti che indissolubilmente avvince i protagonisti di quest'opera è essenzialmente di "merito religioso" (*puṇya* o *puṇyatā*), elemento che accomuna tanto le cime degli alberi, quanto le chiome degli asceti⁵². Il merito religioso permette alle creature di continuare a vivere (ivi, 62), di ritrovarsi⁵³ e di riconoscere in se stesse l'identità tra io individuale e principio cosmico universale, incarnato dagli stessi dèi, in particolare da Śiva, a cui l'opera è dedicata, ma anche da Viṣṇu, e dalle principali divinità del *pantheon* hindu, manifestazioni dello Spirito Supremo che ogni realtà pervade, definito *Puruṣottama*, *Īśvara* oppure *Jyotiḥ*⁵⁴, noti epiteti del *Brahman*.

In questo senso la regalità è innata, e le frecce fiorite, scagliate da Kāma, sembrano avere come vero obiettivo l'Eterno.

Riferimenti bibliografici

- Aufrecht Theodor, Hrsg. (1877 [1861-1863]), *Die Hymnen des RigVeda*, Bonn, Adolph Marcus.
- Biardeau Madeleine, Malamoud Charles (1976), *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris, Press Universitaires de France.
- Brockington J.L. (1984), *Righteous Rāma. The Evolution of an Epic*, Delhi, Oxford UP.
- Bronkhorst Johannes (2007), *Greater Magadha. Studies in the Culture of Early India*, vol. XIX, *Handbook of Oriental Studies. Section 2: India, 19*, ed. by Alam Muzaffar, Johannes Bronkhorst, K.A. Jacobsen, Leiden, Brill.
- Candotti M.P., Pontillo Tiziana (2011), "Discriminare tra aggettivo e sostantivo: appunti sulla tradizione pāṇiniana", *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, n.s., VI, 66-84.

⁵¹ Si ricorda per esempio: "la sua mano sinistra reggeva una brocca di cristallo con il collo costantemente rivolto all'insù, simile a una gru in procinto di volare sulla volta celeste, come per additare la via del cielo" (orig. ivi, 65: "gaganagamanonmukhabalākānukārīṇā svargamārgam iva darśayatā satatam udgriveṇa sphaṭikamaṇikamaṇḍalunādhyāsītavāmakaratalaḥ").

⁵² Si ricorda il saggio Jābāli: "Adornato da chiome attorcigliate, innalzate come stendardi della Legge, per aver superato, mediante l'ascesi, l'intera stirpe dei penitenti. [Le sue chiome] erano simili ai legami del merito religioso, intrecciati per accedere al mondo degli dèi, ovvero rassomigliavano a mazzi di fiori dell'albero della purezza, elevatosi a grande altezza" (orig. ivi, 74: "tapasā vijitya munijanam akhilaṃ dharmapatākābhīr ivochritābhīr amaralokam ārodhunṃ puṇyarajjubhīr ivopasaṃgrhītābhīr atidūrapravṛddhasya puṇyataroḥ kusumamañjarībhīr ivodgatābhīr jaṭābhīr upasobhamānaṃ").

⁵³ Si legge per esempio: "Ah! Noi siamo partecipi di uno straordinario merito religioso, dato che, non ostacolati, vediamo questo suo sovrumano aspetto" (orig. ivi, 135: "aho vyaṃ atipuṇyabhājo yad imāṃ amānuṣīm asyākṛtim[...] anivāritāḥ paśyāmaḥ"); "oggi le meritorie azioni, accumulate in molteplici nascite, hanno dato frutto" (orig. ivi, 157: "adya phalitam anekajanmāntaropāttam avadātaṃ karma").

⁵⁴ *Puruṣottama* è, di consueto, epiteto di Viṣṇu, Kṛṣṇa, e del sovrano Tārāpīḍa, *Īśvara* epiteto di Śiva, Rudra e Kāma. *Jyotiḥ* è la luce intesa come principio primo della vita e fonte di intelligenza.

- Chierichetti Pietro (2011), “L’Aśvamedha nella storia. Un’indagine sulle testimonianze storiche della celebrazione del sacrificio del cavallo in India”, *Kervan, International Journal of Afro-Asiatic Studies* 13-14, 127-145, doi: 10.13135/1825-263X/1400.
- Della Casa Carlo (1973), “Di alcune caratteristiche delle Upaniṣad più antiche” *Indologica Taurinensia* I, 1, 33-46.
- , a cura di (1976), *Upaniṣad*, Torino, UTET.
- Divanji Prahlad C., ed. (1963), *The Vālmiki-Rāmāyaṇa*, vol. III, *Āraṇyakāṇḍa*, Baroda, Oriental Institute.
- Dore Moreno (2016), “Men’s Relationship with Gods in the Vrātya Culture. An Interpretation of AVŚ 2.1”, in Serena Bindi, Elena Mucciarelli, Tiziana Pontillo (eds), *Cross-Cutting South Asian Studies: An Interdisciplinary Approach*, New Delhi, Printworld, 199-223.
- Dore Moreno, Pontillo Tiziana (2013), “What Do Vrātyas Have to Do with Long-stalked Plants? *Darbha*, *kuśa*, *sara* and *iṣikā* in Vedic and Classical Sources”, *Pandanus* 13, *Nature in Literature, Art, Myth and Ritual* VII, 1, 35-61.
- Dumont P.É. (1927), *L’Aśvamedha. Description du sacrifice solennel du cheval dans le culte védique d’après les textes du Yajurveda blanc*, Paris, Paul Geuthner.
- Eggeling Julius, ed. (1882-1900), *The Śatapatha Brāhmaṇa According to the Text of the Madhyandina School*, in Max Müller (ed.), *The Sacred Books of the East*, vol. XII, 1882; vol. XXVI, 1885; vol. XLI, 1894; vol. XLIII, 1897; vol. XLIV, 1900, Oxford, At the Clarendon Press.
- Ferrara Marianna (2007), “Origini e ambiguità delle disuguaglianze nell’India brāhmaṇica”, in Federico Squarcini (a cura di), *Mai praticamente uguali Studi e Ricerche sulla disuguaglianza e sull’inferiorità nelle tradizioni religiose*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 223-248.
- Frazer J.G. (1922 [1890]), *The Golden Bough A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan. Trad. it. di Lauro De Bosis (1973 [1965]), *Il ramo d’oro della magia e della religione*, Torino, Boringhieri.
- Fuchs Stephen (1996), *The Vedic Horse Sacrifice in its Culture-Historical Relations*, New Delhi, Inter-India Publications.
- Gnoato M.L. (1991), *Osservazioni sul significato dell’ucchiṣṭa, il “residuo” dell’offerta sacrificale*, in Stefano Piano, Victor Agostini (a cura di), *Atti del quarto e quinto Convegno Nazionale di Studi Sanscriti* (Torino, 24 gennaio 1986-Milano, 8 novembre 1988), Torino, Associazione Italiana di Studi Sanscriti, 173-179.
- (1999), “Il dono nella tradizione brahmanica”, in Saverio Sani (a cura di), *Atti del nono Convegno Nazionale di Studi Sanscriti* (Genova 23-24 Ottobre 1997), Pisa, Edizioni ETS, 59-69.
- (2014), *Kādambarī*, in Fabrizia Baldissera (a cura di), *L’universo di Kāma. Testi d’amore dell’India Antica*, Torino, Einaudi, 217-463, 591-637.
- Gonda Jan (1960), *Die Religionen der Menschheit*, hrsg. von C.M. Schröder, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- (1960), *Die Religionen der Menschheit*, Bd. XI, *Die Religionen Indiens 1: Veda und älterer Hinduismus*, Stuttgart, Kohlhammer W. Trad. it. di Carlo Danna (1981), *Le religioni dell’India. Veda e antico Induismo*, Milano, Jaka Book.
- (1963), *Die Religionen der Menschheit*, Bd. XII, *Die Religionen Indiens 2: Der jüngere Hinduismus*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag. Trad. it. e cura di Elio Guerriero (1981), *L’Induismo recente*, Milano, Jaka Book.

- (1964), “«Gifts» and «giving» in the ṚgVeda”, *Vishveshvaranand Indological Journal* II, 1, 9-30.
- (1980), *Vedic Ritual. The Non-solemn Rites*, Leiden-Köln, Brill.
- Heesterman J.C. (1957), *The Ancient Indian Royal Consecration. The Rājasūya described According to the Yajus Texts and annotated*, s- Gravenhage, Mouton.
- (1959), “Reflections on the Significances of the ‘Dākṣiṇā’”, *Indo-Iranian Journal* III, 4, 241-258.
- (1962), “Vrātya and sacrifice”, *Indo-Iranian Journal* 6, 1-37.
- Hopkins Washburn Edward (1931), “The Divinity of Kings”, *Journal of the American Oriental Society* LI, 4, 309-316.
- Jolly Julius, ed. (1887), *Mānava Dharma-Śāstra. The Code of Manu*, London, Trübner & Co.
- Kale Moreshwar Ramchandra, ed. (1968 [1924]), *Bāṇā's Kādambarī. Pūrvabhāga complete*, Dehli, Motilal Banarsidass.
- Kane Pandurang Vaman (1973), *History of Dharmasāstra*, vol. III, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute.
- , ed. (1921 [1911]), *Kādambarī of Bāṇabhaṭṭa*, Bombay, Nirṇaya-sagar press.
- Koskikallio Petteri (1995), “Epic Descriptions of the Horse Sacrifice”, in Cezary Galewicz (ed.), *Proceedings of the International Conference on Sanskrit and Related Studies* (1993 September 23-26), Cracow, Enigma Press, 165-177.
- Layne G.L. (1980-1981), “Kādambarī and the Art of Framing Lies: a Study in Storytelling”, *Jadavpur Journal of Comparative Literature* XVIII-XIX, 98-118.
- , ed. (1991), *Kādambarī. A Classical Sanskrit Story of Magical Transformations*, New York-London, Garland Publishing.
- Lienhard Siegfried (1984), *A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit*, in Jan Gonda (ed.), *A History of Indian Literature*, vol. III, Wiesbaden, O. Harrassowitz.
- Malamoud Charles (1989), *Cuire le monde Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, Éditions La Découverte. Trad. it. di Antonella Comba (1994), *Cuocere il mondo. Rito e pensiero nell'India antica*, Milano, Adelphi.
- Mazzarino Vincenzina (1991), *Le parole dell'ambiguità. Poetiche dell'omonimia*, Bologna, Il Mulino.
- Milanetti Giorgio (2009), “Why Would a King become an Ascetic? A Few Political Answers from Hindi Medieval Literature”, in Paola M. Rossi, Cinzia Pieruccini (eds), *Kings and Ascetics in Indian Classical Literature*, International Seminar (21-22 September 2007), Milano, Cisalpino, 267-295.
- Oguibene Boris (1982), “La dakṣiṇā dans le ṚgVeda et le transfert de mérite dans le bouddhisme”, in L.A. Hercus (ed.), *Indological and Buddhist Studies*, volume in honour of Professor J.W. de Jong on his Sixtieth Birthday, Canberra, Faculty of Asian Studies, 393-414.
- Olivelle Patrick, ed. (2009 [2004]), *Manu's Code of Law. A Critical Edition and Translation of the Mānava-Dharmaśāstra*, New York, Oxford UP.
- Orlandi Chatia, Sani Saverio, a cura di (1992), *Atharvaveda Inni Magici*, Torino, UTET.
- Papesso Valentino (1979 [1929-1931]), *Inni del Ṛgveda*, nota introduttiva di Icilio Vecchiotti, Roma, Ubaldini.
- Parab Kāśināth Pāṇḍurang, ed. (1896), *The Kādambarī of Bāṇabhaṭṭa and his Son Bhūsanabhaṭṭa, with the Commentaries of Bhānuachandra and his Disciple Siddhacandra*, Bombay, Nirṇaya Sāgar Press,

- Parpola Asko (2015), *The Roots of Hinduism. The Early Aryans and the Indus Civilization*, New York, Oxford UP.
- Peterson Peter, ed. (1883), *The Kādambarī of Bāṇa*, Bombay, Government Central Book Depot.
- Piano Stefano (1996), *Sanātana-dharma. Un incontro con l'«induismo»*, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni San Paolo.
- Piantelli Mario (1996), “La «religione» vedica”, in Giovanni Filoramo (a cura di), *Storia delle religioni*, vol. IV, *Religioni dell'India e dell'Estremo Oriente*, Bari, Laterza, 17-48.
- Pollock Sheldon (1984), “The Divine King in Indian Epic”, *Journal of the American Oriental Society* CIV, 3, 505-528.
- Pontillo Tiziana (2007), “Ascesi e sistema rituale come istituzioni anticamente solidali: il caso dei Vrātya nell'India vedica ed epica”, *Theologica & Historica* XVI, 423-459.
- Ridding C.M., ed. (1896), *The Kādambarī of Bāṇa*, London, Royal Asiatic Society.
- Roth von Rudolf, Dwight William Whitney, Hrsgg. (1924), *Atharvaveda Saṃhitā*, Berlin, F. Dümmler.
- Sani Saverio, a cura di (2000), *Ṛgveda. Le strofe della sapienza*, Venezia, Marsilio.
- Scalabrino Borsani Giuseppina (1983 [1975-1976]), *Storia della Filosofia*, vol. I, *La Filosofia indiana*, Milano, Vallardi.
- Shama Sastri Rudrapatna, ed. (1919), *Kauṭīliyaṃ Arthaśāstram*, Mysore, Government Branch Press.
- Sharma Sudarshan Kumar, ed. (2013 [2008]), *Vāyu Mahāpurāṇa*, Delhi, Parimal Publications.
- Sinha Braj M. (2007 [1991]), “Arthaśāstra Categories in the Mahābhārata: from Daṇḍanīti to Rājadharmā”, in Arvind Sharma (ed.), *Essays on the Mahābhārata*, Leiden, Motilal Banarsidass, 369-383.
- Smith David (2000), “An Alternative Poetics of the Lotus”, in Jaroslav Vacek (ed.), *Pandanus 2000: Natural Symbolism in Indian Literatures*, Prague, Signeta, 211-229.
- (2007), “The Lotus as Tiger: Aspects of the Symbolism of the Lotus in Kāvya”, *Quaderni del Dipartimento di Linguistica – Università di Firenze* XII, 27-45.
- (2006), “Animality and Related Realms of Being in Bana's *Kadambari*”, in Jaroslav Vacek (ed.), *Pandanus '06. “Nature in literature and ritual”*, Prague, Triton, 79-91.
- (2009a), “Innuendo and Irony in Bāṇa's Treatment of Kings and Ascetics”, in P.M. Rossi, Cinzia Pieruccini (eds), *Kings and Ascetics in Indian Classical Literature* (International Seminar Milan, 21-22 September 2007), Milano, Cisalpino, 149-161.
- , ed. and translated by (2009), *Princess Kādāmbārī by Bana*, New York, University Press-JJC Foundation.
- Stchoupak Nadine, éd. (1935), *Uttararāmacarita (La Dernière Aventure de Rāma), drame de Bhavabhūti*, Paris, Les Belles Lettres.
- Sukthankar V.S., Belvalkar S.K., Vaidya, P.L., eds (1933-1966), *The Mahābhārata*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Torella Raffaele (2008), *Il pensiero dell'India. Un'introduzione*, Roma, Carocci.
- Warder Anthony Kennedy (1994 [1983]), *Indian Kāvya Literature*, vol. IV, *The Ways of Originality (Bāṇa to Dāmodaragupta)*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Weber Albrecht (1853), “Analyse der Kādambarī”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 7, 582-89.
- ed. (1964 [1855]) *Śatapatha Brāhmaṇa in the Mādhyandina-śākha*, Varanasi, The Chowkhamba Sanskrit Series Office.

“Condizionata alla morte essa rimava vocabolari tormentosi”: declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath

Mattia Mossali

Università degli Studi di Bergamo (<mattia.mossali@unibg.it>)

Abstract

This article analyses the different forms that death and mourning take on in the making of Rosselli and Plath's poetics. Starting from a shared biographical event– the death of their fathers – and through the analysis of a limited sample of poems (in particular “Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire” by Rosselli and “Electra on Azalea Path” by Plath), our aim is to discuss, firstly, the different meaning that paternal loss takes on in their lives, and then, the divergent way in which their poetry constantly echoes this fundamental absence.

Keywords: *absence, Amelia Rosselli, death, Electra, Sylvia Plath*

1. Amelia Rosselli e Sylvia Plath: scrivere l'assenza

Come si può parlare di rappresentazioni della morte in riferimento a poetiche che di per sé profumano interamente di morte? Come può, cioè, un lettore o un critico enucleare delle immagini di morte là dove tutto alla fine sembra risolversi nella morte? Potrebbe essere proprio questa la difficoltà che si incontra quando si prova a mettere a confronto due scrittrici, due poetesse, due donne, che condividono un indiscutibile talento, ma anche la stessa tragica fine. E potrebbe essere proprio questo “teatro del lutto”¹ comune, che ammantava la loro esistenza ponendosi contemporaneamente sullo sfondo delle loro poetiche, ad aver incentivato parallelismi e sovrapposizioni che, a fronte

¹ Per riprendere il titolo di un famoso studio critico dedicato a Sylvia Plath. Si veda Britzolakis 1999.

di analisi più dettagliate, sembrano al contrario rivelare non solo sensibilità, ma anche strategie testuali divergenti.

Dunque, Amelia Rosselli e Sylvia Plath. L'interesse di Amelia Rosselli per Sylvia Plath risale almeno agli anni Settanta, quando la rivista letteraria *Nuovi Argomenti* le chiede di tradurre alcuni versi della poetessa americana – quattordici traduzioni per la precisione, che compariranno nel numero della rivista uscito nel maggio del 1975, salvo poi essere nuovamente perfezionate in vista di una pubblicazione con Mondadori. Si tratta effettivamente di traduzioni impeccabili, le uniche capaci di riproporre in una lingua differente dall'originale quell'acutezza e quella visionarietà che caratterizzano le composizioni di Plath; in questo senso, si può dire che Amelia Rosselli sia stata l'unica in grado di trattare versi così aspri, violenti, accettando per altro l'ardua impresa di trasporli in italiano – lingua con cui lei stessa intratteneva un rapporto ambiguo – senza correre il rischio di snaturarne il significato².

Che Amelia Rosselli intravedesse qualcosa di sé e delle proprie ragioni poetiche nei versi di Sylvia Plath sembra indubbio. In un'intervista rilasciata a Marco Caporali, incalzata dall'interlocutore che le domandava quale affinità ci fosse tra la sua poesia e quella di Plath, Rosselli risponde che sono la musicalità e la tecnica stilistica ad attirare la sua attenzione; è il modo in cui Plath sconvolge i nessi sintattici, nonché la scelta di privilegiare un linguaggio fortemente metaforico, a destare la sua ammirazione. Dichiara Rosselli: "Mi riconosco anche nel suo [di Plath] senso dei colori, in una religiosità a volte frenata a volte prorompente, nella sua larghezza di linguaggio non certo accademica" (Caporali 2007 [1985], 243). Allo stesso tempo però, si affretta a precisare come "il personalismo, l'autobiografico" non le interessino, quasi come volesse erigere un muro non solo tra la propria esperienza di vita e quella di Plath, ma anche tra la propria vita e la propria produzione poetica.

Eppure, com'è noto, Amelia Rosselli ha deciso di porre fine alla sua vita tormentata, scandita da tragedie e delusioni continue, esattamente nello stesso giorno in cui si era suicidata trentatré anni prima Sylvia Plath, un'uscita di scena fin troppo sospetta – per quanto altri, invece, abbiano tentato di ridurla a mera casualità –, al punto tale che è possibile vedere nella sua morte una sorta di replica, un caso di identificazione, che sembra quasi sconfessare quei propositi, non solo poetici, che Rosselli si era prefissata. E in effetti, l'11 febbraio

² Per le traduzioni, si veda la raccolta *Le Muse inquietanti e altre poesie* (Plath 1985), con una selezione di poesie di Plath tradotte da Amelia Rosselli, con la collaborazione di Gabriella Morisco. Per quanto riguarda, invece, l'elemento linguistico plurale, com'è noto, la questione è dibattuta. Laura Barile, per esempio, in uno dei suoi primi interventi, non esita a considerare Amelia Rosselli come poetessa trilingue, dotata di "tre lingue madri" che si equivalgono l'una all'altra (1999, 1629). Di contro, Lucia Re valuta come improbabile un simile trilinguismo, e preferisce considerare Rosselli nei termini di un "poeta senza una lingua madre" (1993, 136), per quanto poi scelga non casualmente di privilegiare per la sua scrittura la lingua del padre.

non è il solo particolare che Rosselli e Plath condividono; numerose sono le coincidenze che avvicinano l'esperienza di vita delle due poetesse, coincidenze che potrebbero autorizzare – il che non significa giustificare – l'ipotesi di un parallelismo anche tra le loro poetiche³.

Prima di procedere con la nostra analisi, si rende necessaria una precisazione di carattere metodologico. La presente ricerca si rivolge evidentemente non solo alla poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath; non si vuole cioè proporre una comparazione tecnica tra le rispettive versificazioni e poetiche al fine di metterne in luce le peculiarità formali e stilistiche, e tantomeno indagare le contaminazioni indotte dalla pratica della traduzione – particolare su cui peraltro la critica si è ampiamente pronunciata⁴. Al contrario, partendo da un dettaglio biografico condiviso che si ritiene imprescindibile – la morte dei rispettivi padri – e dall'analisi di un campione limitato di poesie, si cercherà di mettere in evidenza come l'elaborazione del lutto paterno dia forma alla scrittura di entrambe, per quanto questa stessa elaborazione riveli parimenti sensibilità, attitudini e prospettive che rendono queste due poetesse in un certo senso inavvicinabili.

Chiaramente siamo molto lontani dall'approccio strutturalista classico al testo, ma è pur vero che da un po' di tempo è venuto meno il divieto di occuparsi della vita di un autore, in particolar modo quando, come nel caso di Rosselli e Plath, le ragioni che muovono una data scrittura non appaiono unicamente di natura letteraria o ideologica, bensì sono ragioni di natura biografica. A supporto di una simile prospettiva, Stefano Giovannuzzi, nel suo recente lavoro dedicato a Rosselli, rileva come sia “molto difficile prescindere dalla biografia [...] se si vuole entrare nella delicata zona di mediazione in cui proprio la biografia diventa letteratura e poesia” (2016, 7)⁵. L'esperienza personale, la storia della propria vita, penetra e forse direziona gli scritti tanto di Rosselli quanto di Plath: la loro scrittura si declina sempre più in termini di esigenza, di risposta (l'unica possibile) al proprio disagio esistenziale. Entrambe scrivono, persino in momenti della loro vita che avrebbero reso questa pratica impossibile per chiunque; sono poetesse che più di tutte hanno riflettuto sul proprio sé, salvo poi rifugiarsi dietro una tecnica formale esasperata, perfetta,

³ Basti ricordare, ad esempio, quanto ha scritto recentemente Alessandro Baldacci, per il quale non v'è dubbio sul fatto che “la *poesis* della Plath presenti, con la sua combinazione tra tensione grottesca, frantumazione schizofrenica del soggetto e visione tragica della vita, una delle esperienze poetiche più prossime alla scrittura rosselliana. E le traduzioni rosselliane sono l'esempio di un dialogo che tramite la forma della traduzione assume la caratteristica di un abbraccio quasi fisico, di uno scambio attivo, poetico, fra l'originale e la versione in italiano” (2007, 141).

⁴ Su questo punto esiste una vasta bibliografia. In questo contesto, mi limito a rimandare il lettore a Barile (2007), Palli Baroni (2007), La Penna (2014 [2013]) e soprattutto Veschi (2005).

⁵ Sempre riguardo all'importanza del dato biografico nella poetica di Amelia Rosselli, si veda anche la prefazione di Lucia Re alla traduzione inglese delle *Variazioni belliche* (2016).

a volte per protezione, altre volte perché consapevoli che la loro esperienza non poteva essere confessata nella più nuda totalità⁶.

Tornando alla comune esperienza di vita, il punto, affascinante nella sua tragicità, che accomuna Amelia Rosselli e Sylvia Plath riguarda la presenza costante della Morte sul palcoscenico della loro esistenza, una presenza che intreccia molto precocemente il loro cammino e stronca le loro infanzie. Entrambe sono infatti orfane di padre, sin dalla giovanissima età. È un motivo questo decisamente centrale nella scrittura delle due poetesse: come scrive Gabriella Morisco, “entrambe hanno vissuto questa perdita come una forma di tradimento, e la figura maschile paterna ha lasciato un segno totalmente negativo nelle loro vite” al punto tale che “il trauma infantile riemerge, più volte nelle loro poesie” (2006, 106). Eppure, a mio avviso, questo stesso trauma infantile lascia anche intravedere la prima grande differenza tra le rispettive poetiche, una differenza che riguarda più in dettaglio il significato che la perdita della figura paterna assume nella loro vita, e la modalità con cui tale perdita trova la sua verbalizzazione in poesia, rimodulandosi mentre attraversa le molteplici fasi di evoluzione del processo di versificazione.

In entrambi i casi, il lettore è posto di fronte a una *scrittura dell'assenza*, potremmo definirla in questo modo: come Sylvia, anche Amelia sembra voler raggiungere attraverso la scrittura colui che non c'è più. Entrambe delegano il senso del proprio sé ad un morto, e se è vero, come la psicoanalisi ci ha insegnato, che il potere attributivo del padre è ciò che più ci definisce, attraverso una relazione che ci permette di diventare qualcuno, garantendoci contro le nostre stesse fragilità, di tale opportunità le due poetesse sono state private. Ma nel caso di Plath, ancor più marcatamente, tale privazione ha significato anche l'impossibilità di conoscere e accettare il limite. Credo infatti possa essere questo il senso delle parole di Jacques Lacan, quando sottolinea il doppio ruolo a cui il simbolico assolve: *le nom de père* e *le non de père*, ovvero il Nome del Padre e il No del Padre.

A partire da una comune assenza, Rosselli e Plath hanno dunque scelto più o meno inconsciamente di abitare quel vuoto, secondo modalità e intensità però non complementari: è questa l'ipotesi che si vuole suggerire nelle pagine seguenti. Se nel caso di Amelia Rosselli l'assenza del padre si declina in termini di *perdita* e discesa in una condizione di trauma perenne e universale, nel caso di Sylvia Plath essa assume, invece, il significato ben diverso di *abbandono*⁷, al quale la poetessa americana cerca di rispondere attraverso continui e decisivi contraccolpi.

⁶ Rileva ancora Giovannuzzi: “Il caso Rosselli ha le sue specialissime ragioni, ma non esorbita dai ‘destini generali’ di una lirica in cui la biografia è l’oggetto che mette in crisi e minaccia di far deragliare il discorso poetico, mostrando la presenza di ragioni altre dietro quelle che a prima vista parrebbero questioni tecniche e formali” (2016, 7).

⁷ Il senso di abbandono permea l'intera produzione di Plath, e si lega alla difficoltà con cui la poetessa è giunta ad elaborare la perdita del padre, nonché tutti i successivi fallimenti personali che hanno scandito la sua vita privata. È un elemento su cui insiste molto anche Al Alvarez, che

2. *Elettra, o dell'assenza. Variazioni*

Vediamo, allora, di analizzare questo passaggio più nello specifico, con l'obiettivo di dimostrare come, se è vero che nella morte è racchiuso il significato più profondo delle loro poetiche, è altrettanto vero che esse esperiscono, accolgono e inseguono la morte lungo due direttrici non completamente sovrapponibili. Per fare questo, è necessario ripartire proprio dalla perdita dei rispettivi padri che, per quanto avvenga in circostanze e per cause differenti, nient'affatto paragonabili, si pone comunque come *archè*, come principio da cui il loro "teatro del lutto" prende progressivamente forma.

I fratelli Nello e Carlo Rosselli, rispettivamente zio e padre di Amelia, vengono entrambi uccisi il 9 giugno 1937 in un agguato, vittime di una violenza efferata, il primo stroncato da 17 pugnalate, il secondo da una pallottola e altrettante numerose coltellate (particolare non di secondaria importanza se si tiene conto di quanto questi numeri vengano costantemente rievocati da Amelia, tanto a livello formale, nelle costruzioni poetiche rigorosamente matematiche da lei impiegate, quanto a livello tematico, dove abbondano corpi impietosamente eviscerati)⁸. Amelia, al tempo, aveva solo sette anni, e insieme ai suoi fratelli assiste ad un evento tragico che determina il primo vero insinuarsi della morte nel suo vissuto. Stando alla preziosa testimonianza dell'amica Sara Zanghì (su *Il caffè illustrato*, 2003, 48), la madre di Amelia, Marion Cave, aveva voluto che i figli vedessero il corpo del padre martoriato e sfigurato dalle coltellate ricevute: sembra essere proprio questo sguardo, gettato sul corpo morto paterno, a porsi a capo di una lunga serie di altri traumi e di atteggiamenti maniacali, tutti posti all'ombra della "dama nera", a partire anche dal rapporto conflittuale con la madre, alla quale tuttavia Amelia resterà sempre emotivamente molto attaccata, pur sullo sfondo di un insanabile dissidio⁹.

Per proseguire lungo la via delle sinistre coincidenze che legano l'esistenza delle poetesse, anche Sylvia aveva sette anni quando il padre, Otto Plath, stimato professore di biologia all'Università di Boston, morì – il 5 novembre 1940 –, in seguito a delle complicanze sorte a causa di un diabete mellito mal curato, sfociato in cancrena alla gamba, che poi gli venne amputata. Convinto di essere

a tal proposito scrive: "First, when she and her husband separated, whether she was willing or not, she went through again the same piercing grief and bereavement she felt as a child when her father, by its death, seemed to abandon her" (1971, 53).

⁸ Cfr. le osservazioni avanzate da Tandello (2007, 22-24): in queste pagine viene analizzato un passo del *Diario* di Amelia Rosselli in cui la poetessa fa riferimento proprio all'assassinio dello zio Nello.

⁹ Si vedano a tal proposito i commenti presenti in De March (2006), per la cui ricostruzione l'autrice si è avvalsa di lettere e scritti inediti conservati presso il Fondo manoscritti dell'Università di Pavia. Per un approfondimento critico che indaga più nello specifico i rapporti tra Amelia Rosselli e la madre a partire da presupposti psicoanalitici, rimando invece all'interessante saggio di Mondardini (2013). Infine, per una lettura che iscrive il percorso letterario di Rosselli all'insegna dell'influenza materna, si veda la breve analisi proposta da Gian Maria Annovi (2008, 98-108).

affetto da un male incurabile, Otto Plath aveva con determinazione rigettato qualsiasi tipo di cure mediche, fino a quando le complicanze seguite a una banale ferita a un piede lo costrinsero a un consulto medico che rivelò l'erroneità dell'autodiagnosi a cui era giunto, anche se troppo tardi. A differenza però della madre di Amelia, Aurelia Schober impedì a Sylvia, e al secondogenito Warren, di vedere il corpo del padre, negando loro anche la possibilità di assistere ai funerali: questa estrema fermezza della madre di fronte alla perdita, unita a un freddo e a tratti disumano distacco, sarà destinata a lasciare un segno profondo nella psiche della poetessa di Boston, e incrinerà il rapporto già flebile tra le due¹⁰.

A partire da queste brevi note biografiche, ciò che è interessante ora sottolineare riguarda le modalità attraverso le quali Amelia Rosselli e Sylvia Plath hanno scelto di verbalizzare la perdita subita. Entrambe ricorrono al mito, più precisamente alla figura di Elettra, un personaggio, come ha osservato Nicole Loraux, definito di per sé dal lutto (quello del padre Agamennone, ucciso per mano della madre Clitemnestra) e dalla lamentazione (2001, 37-39); Elettra è colei che nell'intreccio tragico dà voce alla lamentazione, permettendo nel contempo allo spettatore di coglierne le ragioni, e quindi l'antecedente.

In *Variazione belliche* (1960-1961), prima raccolta rosselliana, Amelia invoca Elettra; per quanto provi a distanziarsene, riconosce in lei una sorta di sorella dal tragico destino ("sinonima della paura"), e, attraverso di lei, lascia che la presenza della morte si diparta:

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
 sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
 alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
 sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
 imbiancati di polvere e di lacrime: il rosa e il sale,
 la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
 paura, iena della valle umanissima – lei, io ed
 essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
 cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse

¹⁰ Interessante a tal proposito è il saggio dedicato da Amelia Rosselli a Plath, che reca il titolo "Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath", pagine saggistiche in cui Rosselli confuta la tesi proposta da Rossana Rossanda, secondo la quale Sylvia e la madre intrattenevano un rapporto pessimo, ai confini dell'odio. Riporto qui un passaggio a mio avviso significativo presente nell'argomentazione proposta da Rosselli: "Se proprio dobbiamo commentare in senso psico-biografico le lettere e la vita della Plath possiamo soltanto aggiungere che non è certo la madre Aurelia che dev'essere ritenuta responsabile, come è stato più volte fatto, di quell'inevitabilmente riuscito suicidio del 1963. [...] Non dimentichiamo del resto che fondamentale (probabilmente) resta nella Plath il non chiarito problema del padre, perso quando lei aveva nove anni, e mai ritrovato in forma 'sostitutiva'" (Rosselli 2012a, 1226-1232). Lo stesso saggio è apparso precedentemente, con il titolo "Istinto di morte e istinto di piacere (Risposta a Rossanda)" in *Nuovi Argomenti* (Rosselli 1980). Per una interessante riflessione su questo saggio si veda anche l'intervento di Cortellessa (2006, 317-339).

di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
 si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
 dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
 secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, sparì
 per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
 e disparita, secondaria d'importanza e primaria
 nella sua vittoria.
 (Rosselli 2012b, 87)

Proviamo ad analizzare più da vicino questi versi, guidati dalle puntuali osservazioni avanzate in proposito da Emmanuela Tandello (2007, 39-42), per arrivare infine ad un confronto diretto con Plath.

Amelia descrive qui una scena di sepoltura, per quanto l'oggetto di tale sepoltura resti ambiguo per il lettore. Leggendo questi versi, viene infatti da domandarsi: chi viene sepolto? Chi è quel "tu" animato da una prepotente "ansia di morire", a cui la poetessa si rivolge? È forse questo "tu" che sta venendo sepolto, oppure Elettra stessa, non a caso intenta a cingersi la fronte con gli allori? Ognuna di queste domande sembra destinata a restare priva di una risposta certa.

Ciò che, tuttavia, risulta più interessante notare è il gesto comune che viene compiuto tanto dalla voce poetica quanto dal personaggio Elettra, un vano e timido gesto di ribellione, di resistenza verso un destino che, in quanto tale, non si è potuto scegliere. Elettra, colei che per antonomasia amministra i riti funebri sulla tomba del padre, si leva "l'anello di congiunzione" che la sposava al lutto e tenta una dipartita. Colei che la tradizione mitica ha relegato alla recita di "ruoli secondarii", al pianto ininterrotto e al lamento, investendo invece il fratello Oreste del ruolo da protagonista, tenta ora di avere la sua rivincita; Elettra intraprende un "breve viaggio" che da subito le appare però impossibile: sconfitta nella sfida al fato, non le resta che tornare, "disfatta e disparita". Parimenti, la voce poetica, nei versi introduttivi, dichiara anch'essa il proprio tentativo di appartarsi ("io mi appartai"), con l'obiettivo di rincorrere "un nuovo cielo", vale a dire, un destino diverso da quello che le è stato imposto: come Elettra cerca inutilmente di fuggire la sua esistenza "secondaria d'importanza", così la voce poetica cerca per sé un destino diverso da quello di Elettra, un futuro in cui non sia costretta a rivivere continuamente la morte del padre, a vivere all'ombra del padre, intrappolata in una sorta di dolorosa coazione a ripetere. Ed ecco che la tensione tragica giunge al suo apice quando la voce poetica lascia intendere che non esiste un altro cielo, un futuro alternativo, per lo meno per chi, come lei, intende il vivere nei termini di una condizione continuamente minacciata dalla morte, dallo sfacelo e da terribili malattie.

Com'è noto, la perdita della figura paterna, lungi dall'essere per Amelia Rosselli un singolo evento traumatico, si pone a capo di una serie di altre insistenti turbe maniaco-depressive che vanno a definire un'intera condizione psicologico-mentale instabile. Più precisamente, l'evento luttuoso sfocia in un

più ampio atteggiamento paranoico nei confronti della realtà, veri e propri deliri che non di rado assumono connotazioni di carattere politico-ideologico. Da qui, dopo la morte del padre e quella di poco posteriore della madre¹¹, la ricerca costante di un significato da affidare a un'esistenza colma di sofferenza, una ricerca condotta attraverso una scrittura che diviene essa stessa doloroso esercizio di comprensione, nonché di dialogo con l'Altro – che è qui soprattutto l'Altro-morto – un dialogo che alla fine si declina come “negato” (Bisanti 2004, 411-450), unilaterale.

Scrivono Rosselli: “Rimai, verso una proda / e mi ritrovavo sull'orlo / invece tutto si faceva passato lugubre / [...] Quale vuoto / hai voluto portare in questo vuoto / con desiderio di fuga e di vuoto / a capire il perché del furto” (2012b, 377). Ancora una volta, il tentativo di rincorrere un'esistenza più serena, “placida”, una speranza però che si rivela vana per chi porta il peso di un “passato lugubre”: solo il vuoto rimane a coloro che si interrogano sulle ragioni del furto di anime umane, un vuoto che per Amelia Rosselli torna a riacutizzarsi quando anche l'amico e confidente Rocco Scotellaro viene a mancare improvvisamente.

E veniamo a Plath. Un percorso di comprensione attraverso la poesia appartiene per certi aspetti anche a Sylvia Plath, la quale, come Rosselli, iscrive la perdita paterna sullo sfondo di una più ampia cornice mitopoietica che trova proprio nel mito di Elettra, e nella sua riscrittura, il punto di partenza. “I borrow the stilts of an old tragedy” (Plath 1981, 117; trad. it. di Ravano in Plath 2002, 329: “Prendo in prestito i paludamenti di un'antica tragedia”): così scrive Plath. Emblematica in tal senso è la poesia “Electra on Azalea Path”, composta nel 1959 e dunque potenzialmente contemporanea alla stesura della lirica rosselliana, ma non inclusa in *The Colossus* (1960) – unica raccolta pubblicata in vita – perché giudicata troppo forzata e retorica¹².

Come si legge nei diari, nel marzo di quell'anno, Sylvia fa visita alla tomba del padre, presso il cimitero di Winthrop, a vent'anni di distanza dalla sua morte:

¹¹ Marion Cave, madre di Amelia, morì il 13 ottobre 1949, all'ospedale londinese di West Isleworth, dove era stata ricoverata per idropisia. Per riferimenti bibliografici più dettagliati, si veda sempre la ricostruzione offerta in De March (2006). Dopo la morte della madre, Amelia comincerà a firmare sia la propria corrispondenza (per esempio quella con Rocco Scotellaro), sia le sue primissime pubblicazioni, con il nome di Marion Rosselli, chiaro tentativo – qualora si accogliesse la prospettiva psicoanalitica – di far rivivere attraverso se stessa tanto la figura del padre, quanto quella della madre.

¹² Nei diari, Plath scrive: “Must do justice to my father's grave. Have rejected the Electra poem from my book. Too forced and rhetorical” (2000, 477; trad. it.: Devo rendere giustizia alla tomba di mio padre. Ho tolto la poesia su Elettra dal libro. Troppo forzata e retorica). La stessa poesia comparirà solo successivamente, nella raccolta postuma curata da Ted Hughes e pubblicata col titolo *Collected Poems* (1981). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

<p>The day you died I went into the dirt, Into the lightless hibernaculum Where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard Like hieratic stones, and the ground is hard. It was good for twenty years, that wintering — As if you never existed, as if I came God-fathered into the world from my mother's belly: Her wide bed wore the stain of divinity. I had nothing to do with guilt or anything When I wormed back under my mother's heart.</p> <p>Small as a doll in my dress of innocence I lay dreaming your epic, image by image. Nobody died or withered on that stage. Everything took place in a durable whiteness. The day I woke, I woke on Churchyard Hill. I found your name, I found your bones and all Enlisted in a cramped necropolis, Your speckled stone askew by an iron fence. [...] The stony actors poise and pause for breath. I brought my love to bear, and then you died. It was the gangrene ate you to the bone My mother said; you died like any man. How shall I age into that state of mind? I am the ghost of an infamous suicide, My own blue razor rusting in my throat. O pardon the one who knocks for pardon at Your gate, father — your hound-bitch, daughter, friend. It was my love that did us both to death. (Plath 1981, 116-117)</p>	<p>Il giorno che tu moristi io scesi nella terra, nell'ibernacolo senza luce dove le api a strisce nere e oro dormono finché cessa la tormenta come pietre ieratiche, e il terreno è duro. Fu buono per vent'anni, quel letargo — Come se tu non fossi mai esistito, come se fossi uscita Dal ventre di mia madre per opera di un dio: il suo vasto letto recava la macchia della divinità. Io non avevo nulla a che fare con la colpa o altro Quando mi rannicchiavo sotto il cuore di mia madre.</p> <p>Piccola come una bambola nella mia veste d'innocenza Giacevo sognando la tua epopea, immagine dopo immagine. Nessuno moriva o inaridiva su quella scena. Tutto avveniva in un durevole biancore. Il giorno che mi svegliai, mi svegliai a Churchyard Hill. Trovai il tuo nome, le tue ossa e tutto Negli elenchi di una necropoli stipata, la tua pietra maculata di traverso presso una ringhiera. [...] Gli attori di pietra sostano per riprendere fiato. Io ho dato tutto il mio amore, e tu sei morto. Fu la cancrena a divorarti fino all'osso Disse mia madre; sei morto come chiunque. Come arriverò a far mia questa visione? Sono lo spettro di un suicida senza onore, il mio rasoio azzurro mi arrugginisce in gola. Oh, perdona colei che bussa alla tua porta e chiede Perdono, padre — la tua cagna fedele, figlia, amica. Fu il mio amore a portarci entrambi a morte. (Trad. it. di Ravano in Plath 2002, 328-330)</p>
--	--

Nessuna ambiguità nei versi di Plath: l'io poetico in questo caso è marcatamente autobiografico; per coloro che hanno familiarità con la biografia di Sylvia Plath, non è possibile ignorare, per esempio, il riferimento alle api ("where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard"), passione e campo di specializzazione del padre, o non riconoscere il vialetto di Churchyard Hill, descritto anche nei diari.

“The day you died I went into the dirt / [...] It was good for twenty years, that wintering”: la morte del padre corrisponde alla discesa in un letargo, in un luogo sotterraneo nel quale Sylvia-figlia vi sosta per vent’anni, sognando l’“epopea” del padre-dio, e illudendosi di essere un poco dea anche lei stessa. Da questo letargo Sylvia però si sveglia e la realtà le appare ben diversa: si ritrova al cimitero, di fronte ad una lapide che porta inciso il nome del padre, il quale dunque, lungi dall’essere la figura totemica immortale che pensava, si rivela nella sua essenza di uomo, un uomo “morto come chiunque”, o peggio, morto suicida – chiara allusione all’ostinazione con cui Otto Plath rifiutò le cure –, lasciando oltretutto alla figlia un pesante retaggio di morte, insieme alla convinzione di averlo ucciso con il suo eccesso d’amore. A differenza però della voce poetica che parla nel componimento rosselliano, Sylvia non cerca di sfuggire a tale retaggio; se ne fa carico, lo accetta, si assume addirittura la colpa della morte paterna e, in compagnia di questa, scende sottoterra.

Tandello, tra le pagine della sua originale trattazione già precedentemente citata – una ricerca che mira ad iscrivere la produzione rosselliana in un filone interpretativo tanatologico a partire dall’analisi di alcune figure femminili tragiche e liriche citate più o meno esplicitamente nei componimenti di Rosselli (da Ifigenia, Elettra, Antigone, a Esterina e Saffo), mette a confronto la poesia rosselliana tratta dalle *Variazioni* con questa poesia di Plath, dimostrando come entrambe le voci poetiche risultino definite dalla morte di un Altro – quella del padre appunto. Per entrambe, “l’Elettra plathiana e quella rosselliana, non vi è futuro”, scrive Tandello, “solo un presente ossessivamente, interminabilmente ripetitivo” (2007, 41).

Tale affermazione, a mio avviso, se condivisibile nel caso della poetica rosselliana, una poetica che, seppur con momenti di ribellione, non si allontana dalla liturgia della lamentazione, risulta invece largamente discutibile quando riferita a Plath, soprattutto se si tiene in considerazione il contesto in cui “Electra on Azalea Path” si inserisce. Non a caso, essa è solo la prima di una serie di cinque poesie che prendono le mosse dalla perdita paterna, una serie che presenta una struttura a climax ascendente, una sorta di architettura poetica dal forte *pathos* che culmina con la ben nota “Daddy”, scritta nel 1962, poesia attorno alla quale la critica si è maggiormente pronunciata¹³.

“You do not, you do not / Any more, black shoe / In which I have lived like a foot / For thirty years”¹⁴; così recitano i primi versi. Si tratta di una lettera, dolorosa e feroce al tempo stesso, in cui convivono nostalgia e rabbia verso un

¹³ Le poesie a cui si fa riferimento sono “On the Decline of Oracles” (1957), “Electra on Azalea Path” (1959), “The Beekeeper’s Daughter” (1959), “The Colossus” (1959), e “Daddy” (1962), rispettivamente in Plath 1981, 78, 116-117, 118, 129, 222. Trad. it. di Ravano in Plath 2002, 198, 328, 332, 368, 650.

¹⁴ Trad. it. ivi, 651, vv. 1-3: “non mi vai più, no, / non mi vai più, scarpa nera, / in cui per trent’anni ho vissuto”.

abbandono ai suoi occhi ingiustificato, in cui il padre, da figura divina e mitica, si muta in orrido nazista e vampiro (“I made a model of you, / A man in black with a Meinkampf look”¹⁵; “There’s a stake in your fat black heart”¹⁶). Al padre, bastardo (“you bastard”), Sylvia attribuisce nuovamente il peso dell’abbandono, una colpa che la poetessa ha fatto ricadere su se stessa, ma dalla quale ora prova a divincolarsi; cerca di sopprimere ed espellere tale retaggio attraverso il compimento di un gesto estremo, aggressivo, un metaforico parricidio (“Daddy, I have had to kill you”¹⁷), in cerca di quella libertà e leggerezza di cui si è sentita privata.

Va da sé, dunque, che se tale serie poetica non viene adeguatamente raccordata, il rischio è quello di giungere a ipotesi parziali, o a letture che non colgono la metamorfosi più profonda che investe Plath, un cambiamento di direzione che si evince solo guardando alla sua produzione più matura, quella degli anni che vanno dal 1960 al 1963, fino cioè ai giorni precedenti al suicidio, e confluita postuma nella raccolta *Ariel*.

Mi pare che siamo giunti a uno snodo decisamente cruciale: se nel caso di Amelia Rosselli ci troviamo di fronte ad un io poetico orfano, che si guarda morire (pensiamo all’ambiguità dei versi iniziali della lirica citata dalle *Variazioni*: chi muore? Forse ora possiamo azzardare una risposta) e, mentre si guarda, piange il proprio tragico destino legandolo alla figura mitica di Elettra, al contrario Sylvia Plath, non solo accetta il proprio *destino-in-morte*, ma col tempo impara a ricercarlo, gli corre incontro, legando alla morte la verità della sua esistenza, quel desiderio di trascendenza che diviene ingovernabile dopo la scomparsa del padre.

Riassumendo, l’evocazione di Elettra è l’espedito poetico scelto da Amelia Rosselli per materializzare la propria tragica e infelice esistenza: Amelia condivide con (e contro) Elettra la sua infanzia spezzata, un’ideale di vita spentosi ancor prima di essere formulato, una vita, per di più, che anziché essere vissuta, sembra scorrerle di fronte agli occhi, come “una delicata fiamma”. Basti vedere, ad esempio, quanto scrive nei seguenti versi:

Il corso del mio cammino era una delicata fiamma
D’argento, o fanciullezza che si risveglia quando
Tutte le navi hanno levato ancora! Corso della
mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte
silenzioso contro un cielo scarlatto. Così si
svolse la danza della morte: ore di preghiere
e di fasto, le ore intere che ora si spezzano
sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio
che muove.
(Rosselli 2012b, 178)

¹⁵ Trad. it. ivi, 655, vv. 64-65: “mi fabbricai un modello di te, / un uomo in nero con un’aria da Meinkampf”.

¹⁶ Trad. it. *ibidem*, v. 76: “c’è un palo nel tuo cuoraccio nero”.

¹⁷ Trad. it. ivi, 651, v. 6: “Ho dovuto ucciderti papà”.

Come scrive, ancora, nel suo personalissimo “Dialogo con i morti”, “vi incontrai per poi farmi ostinatamente massacrare / da voi” (Rosselli 2012b, 361); Amelia è schiacciata nella sua esposizione all’oltretomba, è la figlia perseguitata da morti per lei simbolicamente insepolti, passati ma ancora tragicamente presenti. “Tu non eri morto; eri soltanto vivo”, così scrive (1997, 428; 2012, 302). Da novella Elettra, la sorte di Amelia Rosselli intreccia progressivamente quella di Cassandra, ossessionata da una presenza di morte costante e non simbolizzabile; il lamento include ora anche le funeste visioni di una fine onnipresente, visioni che si affastellano nello sguardo della sacerdotessa di Apollo così come in quello della poetessa, verso una fine che si desidera comprendere ma che, al contempo, si cerca di scacciare perché spaventosa.

Diverso è, invece, il percorso dell’Elettra plathiana: per quanto si tratti di una figura sempre latente nell’immaginario della poetessa di Boston¹⁸, Elettra non è altro che una delle tante provvisorie maschere indossate da Sylvia Plath nel corso della sua breve vita, maschere menzognere, inautentiche, che in un secondo momento vengono lasciate cadere per dare spazio ad un’altra maschera, quella che lei impara a prediligere poiché in essa vi rintraccia una sorta di promessa di trascendenza. La patetica Elettra diviene una seducente Lady Lazarus, anticipazione di un *altro omicida*, pronta a flirtare con la morte, a sperimentare la disintegrazione del proprio essere per poi risorgere, come una fenice, dalle ceneri, con capelli rossi fuoco, e divorare uomini come aria (“Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air”¹⁹). Al pianto della figlia abbandonata, Sylvia Plath fa seguire una fiera sentenza: “I shall unloose // I shall unloose – / From the small jeweled / Doll he guards like a heart – // The lioness”²⁰. Dopo essersi asciugata le lacrime, Sylvia trova nel gesto della scrittura poetica la propria reazione; è pronta a liberare la leonessa e in “Ariel” diviene addirittura Lady Godiva, colei che si appresta alla cavalcata finale verso la propria liberazione, la freccia che vola suicida (“And I / Am the arrow, // The dewthatlies / Suicidal”²¹).

3. *Vita-in-Morte, Morte-in-Vita*

Come dovrebbe apparire ormai chiaro, tanto nell’esperienza poetica di Amelia Rosselli quanto in quella di Sylvia Plath, l’*ombra di Thanatos* si pone come presenza costante, evocata talvolta attraverso gesti di ribellione e di sfida, talvolta attraverso sconcertanti cedimenti. A partire dal luogo di un’assenza (il vuoto lasciato dalla scomparsa dei rispettivi padri), entrambe scelgono di dialogare

¹⁸ Cfr. a tal proposito quanto si legge in Billi (1983, in particolare 22).

¹⁹ Trad. it. di Ravano in Plath 2002, 723, vv. 83-85: “dalla cenere / sorgo con i miei capelli rossi / e divoro gli uomini come aria”.

²⁰ Trad. it. ivi, 715, vv. 55-58: “libererò-- / dalla piccola bambola / gemmata che lui custodisce come un cuore // la leonessa”.

²¹ Trad. it. ivi, 703, vv. 26-29: “e io / sono la freccia, // la rugiada che vola / suicida”.

con la morte, e di tradurre tale dialogo in versi. Simultaneamente, tale dialogo acquista però una dimensione via via sempre più ampia, divincolata dall'evento contingente che l'ha generato, per porsi nei termini di un'interrogazione sul senso del mondo e, di conseguenza, sulla propria identità. Tale interrogazione, tuttavia, non prosegue lungo la medesima direttrice e, soprattutto, raggiunge picchi di intensità decisamente contrastanti nella produzione delle due poetesse. Sylvia Plath, come testimoniano le sue ultime poesie, si convince che sia proprio la morte ad offrirle una possibilità di metamorfosi, di liberazione dall'oppressione che, per dirla nuovamente con le parole di Jacques Lacan, dipende da quel suo difettoso inserimento nel campo del Simbolico, ovvero da relazioni (con il padre perduto *in primis*, ma anche con una madre oppressiva e con il marito fedifrago Ted Hughes) continuamente interrotte²². Sente quel *murderous self* – così lo chiama nei diari, in data 1 ottobre 1957 (Plath 2000, 618) – scaliare sul fondo dell'anima, una forza che fino a quel momento era riuscita a domare ma che ora, quando tutto sembra perduto (anche il marito Ted Hughes la abbandona), alle sue orecchie sembra prometterle un momento eterno di perfezione, di paradossale immortalità. È un desiderio che non le lascia pace, poiché sembra garantirle quella perfezione a cui da sempre ambiva, per quanto il suo raggiungimento richieda uno sforzo in più. Sylvia, allora, gli si avvicina, gli concede spazio, fa in modo che la morte le diventi in qualche modo più familiare e lascia che sia il mostro dentro di lei a comporre. Ne diventa schiava; scrive sotto la sua dittatura, e poco importa se tale spinta determinerà inevitabilmente la sua eliminazione. Come scrive Nadia Fusini, “la poesia, se risponde della vita, non può non rispondere della morte, non può non accettarla” (2002, XXXVII).

Una simile avventatezza non appartiene ad Amelia Rosselli, in questo senso molto più fragile ed impaurita rispetto alla poetessa americana da lei tanto ammirata. Amelia si avvicina alla morte per soddisfare il suo desiderio di comprensione, ma allo stesso tempo, la presenza della morte la spaventa; la consapevolezza sempre crescente che vita e morte sono tra loro implicate la costringe a continue ritirate; la paura che un simile vortice possa risucchiarla, fino a distruggerla, la paralizza. In un passaggio di *Serie ospedaliera* nel 1969 scrive:

²² Su questo aspetto, mi permetto di rinviare a Mossali (2015, in particolare 116-126). Dalla mia prospettiva, e tenendo conto di passaggi fondamentali presenti nei suoi diari, Plath ricerca continuamente la morte come possibilità di un godimento che va oltre ogni senso del limite. Tuttavia, l'obiettivo non è banalmente quello di ritornare a uno stato originale inorganico, alla quiete derivante dall'annullamento di ogni dolore; Sylvia Plath – nelle sue vesti non di donna, bensì di poetessa – ricerca nella morte una metamorfosi, una liberazione dall'oppressione dell'Altro, nonché un'assunzione individuale del proprio desiderio, un desiderio smodato, privo di confini e pertanto insostenibile; intrappolata nel suo delirio di trascendenza, poco le importa se questo stesso tentativo include (deve includere) anche la sua necessaria autodistruzione.

Una roccia sudata: ho tentato tutti i
 gradini: incerta se lavarmene le mani
 o obbedirti [...].
 Una nuvola ti raggiunge, fa di te pastorizia
 nascosta, sei tutt'addentro, il mare
 di pianure piatte, olfatti sciolti, la
 bruma salita al cielo. E credimi regina
 sono oramai dolorosamente cosciente di
 saperti indifferente, mentre egualmente
 questo mare di nubi raggiunge la vetta.
 (Rosselli 2012b, 299)

Avvolto da una nuvola di foschia, l'io poetico tenta la penosa discesa; percorre quei gradini che, passo dopo passo, la conducono verso l'aldilà, o per lo meno ci prova ("ho tentato tutti i / gradini"), salvo poi rimanere sempre preda della propria angoscia, "incerta" se compiere il passo decisivo, se valga davvero la pena di procedere oltre quella coltre di fumo, per riuscire a intravedere "le linee dell'avvenire".

È una forma di incertezza, questa, che non tocca affatto Sylvia Plath, coraggiosa, forse troppo, quando si tratta di assumersi la responsabilità delle proprie scelte. Potremmo addirittura affermare che Sylvia Plath uccide in se stessa la donna per lasciar vivere la poetessa, per fare in modo che siano i propri versi a contenere la figura del sé più autentica, per far sì che la sua metamorfosi si traduca in opera potenzialmente eterna.

Mi pare che, da questo punto di vista, la distanza tra le due poetesse cominci a farsi tangibile, una differenza che, come anticipato, presenta lasciti significativi anche nelle modalità con cui Amelia Rosselli e Sylvia Plath scelgono di esporsi attraverso la scrittura. Per quanto, infatti, né la scrittura di Rosselli né quella di Plath possano definirsi autobiografiche (e tantomeno *confessional*) in senso stretto, è altrettanto impossibile non notare come Amelia Rosselli assegni alla scrittura un ruolo peculiare. Condivido in questo senso ciò che sostiene Ernestina Pellegrini, all'interno del ritratto che la studiosa dedica alla poetessa, quando scrive che la poesia di Rosselli "non rivela, protegge, e se rivela universalizza, o, meglio, converte il disagio privato in anonimità" (2003, 145).

In tal senso, abbiamo esordito definendo la scrittura tanto di Plath quanto di Rosselli in termini di scrittura dell'assenza; ebbene, nel caso di Rosselli, se da una parte essa si riferisce a un'assenza che pesa e con la quale la poetessa cerca di fare i conti, dall'altra si potrebbe riferire anche all'assenza di un vero e proprio io, alla sua tendenza di fare, come si è detto, del proprio disagio privato una condizione universale, di disagio cosmico, capace di sollevare questioni di portata ancestrale. A conferma di questo, citando da *Serie ospedaliera* un passaggio in cui Rosselli descrive il suo stesso corpo come un insieme di schegge – "Attorno a questo mio corpo / stretto in mille schegge" (Rosselli

2012b, 303) –, sempre Pellegrini sostiene come anche “quando si abbandona alla forma più immediata di soggettività [...] Rosselli mette in atto una specie di fuga e nello stesso tempo di mortificazione del soggetto” (2003, 146). Si tratta cioè di una scrittura che non difende il soggetto, ma semmai “invera un meccanismo di spietata spersonalizzazione e derealizzazione” (*ibidem*).

Il soggetto rosselliano, come scrive Tandello, è “un soggetto in perdita” (2012, XXX), un io che si identifica rigidamente con l’alterità da cui è dominato, con una presenza fantasmatica schiacciante, che non le lascia scampo. Contrariamente alla disintegrazione dell’io, Sylvia Plath oppone invece un’idea di scrittura come luogo di ricomposizione (per quanto fittizia e ideale, se non anche illusoria), una scrittura che si produce ereticamente, e attraverso la quale il poeta si eleva a creatore di se stesso, a colui che, attraverso il gesto di produzione scrittoria, ordina il complesso mosaico della sua esistenza. Creatore e creatura nella produzione più matura di Plath si confondono, divenendo la stessa cosa. Si potrebbe dire che Sylvia affida alla poesia il vero sé, lo libera dandogli forma attraverso il processo di versificazione. I suoi versi diverranno più reali della donna stessa che, al contrario, pagherà questo gesto disintegrandosi.

Va da sé che queste ultime, brevi, puntualizzazioni sulla funzione che le poetesse hanno affidato alla propria scrittura, suggeriscono anche l’attitudine altrettanto differente mantenuta nei riguardi della morte. Si profila, infatti, con Amelia Rosselli, l’idea di morte come annientamento, regressione ad uno stato di nullità, un sorta di risucchio materno, di stato originale inorganico, o tutt’al più di nostalgica tensione all’adolescenza passata; con Plath, invece, si assiste a un’idea di morte come affermazione, atto supremo di nominazione – per quanto doloroso – un momento di irriducibile sovranità del soggetto.

Si tratta ovviamente di un’ipotesi di lettura che resta qui solo abbozzata. Se è vero che qualcosa che unisce queste due straordinarie poetesse esiste, e riguarda l’atteggiamento più o meno volitivo con cui entrambe si sono osservate – un’osservazione condotta sempre in modo straniato e “mascherato” – è pur vero che questo loro stesso tentativo di dire qualcosa di sé attraverso la poesia rivela parimenti una profonda divergenza, che appare in modo manifesto proprio nella differente postura con cui hanno affrontato il loro comune *destino-in-morte*.

Riferimenti bibliografici

- Alvarez Al (1971), *The Savage God. A Study of Suicide*, London, Weidenfeld and Nicholson.
- Annovi G.M. (2008), *Altri corpi: poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit.
- Baldacci Alessandro (2007), *Amelia Rosselli*, Bari-Roma, Laterza.
- Barile Laura (1999), “Amelia Rosselli”, in Cesare Segre, Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III, *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1629-1642.

- (2007), “L'albero del Tasso: Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath”, in Cortellessa 2007, 245-254.
- Billi Mirella (1983), *Il vortice fisso: la poesia di Sylvia Plath*, Pisa, Pacini.
- Bisanti Tatiana (2004), “Il dialogo negato: tentazione mistica e ricerca del ‘tu’ nella poesia di Amelia Rosselli”, *Nuova rivista di Letteratura Italiana* VII, 1-2, 411-450.
- Britzolakis Christina (1999), *Sylvia Plath and the Theater of Mourning*, Oxford, Oxford UP.
- Caporali Marco (2007 [1985]), “Donne che traducono donne: Amelia Rosselli e Sylvia Plath”, in Cortellessa 2007, 242-244.
- Cortellessa Andrea (2006), “Amelia Rosselli, una vicinanza al tremendo”, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 317-339.
- , a cura di (2007), *La furia dei venti contrari. Variazioni su Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere.
- De March Silvia (2006), *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- Fusini Nadia (2002), “Sylvia, Perché la poesia?”, in Plath 2002, XI-LIV.
- Giovannuzzi Stefano (2016), *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Novara, Interlinea.
- La Penna Daniela (2014 [2013]), “Authoriality in Poetic Translation: The Case of Amelia Rosselli's Practice”, *Translation Studies* VII, 1, 66-81.
- Loroux Nicole (1999), *La voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Monica Guerra (2001), *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, Einaudi.
- Mondardini Silvia (2013), “Amelia fu Marion: ‘I me you the others’. Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli”, *Cahiers d'études italiennes* 16, 281-302, doi: 10.4000/cei.1285.
- Morisco Gabriella (2006), “The Trilingual Poetic Diction of Amelia Rosselli: ‘October Elizabethans’”, in A.G. Macedo, Margarida Esteves Pereira (eds), *Identity and Cultural Translation: Writing across the Borders of Englishness. Women's Writing in English in a European Context*, Oxford, Peter Lang, 95-108.
- Mossali Mattia (2015), *Sylvia Plath. La singolarità del femminile*, Salerno, Ripostes.
- Palli Baroni Gabriella (2007), “Frammenti da una versione: *Dark House* di Sylvia Plath”, in Cortellessa 2007, 239-244.
- Pellegrini Ernestina (2003), “Amelia Rosselli”, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 137-152.
- Plath Sylvia (1960), *The Colossus*, London, Heinemann.
- (1981), *Collected Poems*, ed. by Ted Hughes, London, Faber and Faber.
- (1985), *Le Muse inquietanti e altre poesie*, a cura di Gabriella Morisco, traduzioni di Gabriella Morisco, Amelia Rosselli, Milano, Mondadori.
- (2000), *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, ed. by K.V. Kukil, London, Faber and Faber.
- (2002), *Opere*, a cura di Anna Ravano, con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, Milano, Mondadori.
- Re Lucia (1993), “Variazioni su Amelia Rosselli”, *Il Verri* III, 4, 131-150.
- (2016), “Amelia Rosselli: a Life of Poetry”, in Amelia Rosselli, *War Variations*, Los Angeles, Seismicity Editions, 5-26.

- Rosselli Amelia (1980), “Istinto di morte e istinto di piacere (Risposta a Rossanda)”, in *Nuovi Argomenti* 67-68, 175-180.
- (1997), *Le poesie*, a cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti.
- (2004), *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea.
- (2012a), “Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath”, in Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 1226-1232.
- (2012b), “L'opera poetica”, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori.
- Tandello Emmanuela (2007), *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli.
- (2012), “La poesia e la purezza: Amelia Rosselli”, in Rosselli 2012a, VI-XLII.
- Veschi Gabriella (2005), “Un caso di ‘identificazione proiettiva’: Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath”, in Carla Gubert (a cura di), *Nuovi frammenti d'Europa. Riscritture, traduzioni, riviste del Novecento*, Pesaro, Metauro, 123-153.
- Zanghì Sara (2003), “Materne Praterie”, *Il caffè illustrato* III, 13-14, 48-49.

Narrating Ethnic Relations in Sinophone Malaysian Fiction: “Wei xiang” as a Case Study

Antonio Paoliello

Universitat Autònoma de Barcelona (<antonio.paoliello@uab.cat>)

Abstract

Malaysia, as an ethnically diverse country, is the site of regular interactions among people from different ethnic groups. However, while Malay literature does not seem to be especially concerned with the portrayal of these interactions, many Sinophone Malaysian writers centre their works on these ethnic relations. Through the textual analysis of “Wei xiang” a Sinophone Malaysian short story by Ding Yun, the paper argues that Sinophone Malaysian fiction, by presenting Malaysia in its ethnic diversity, transcends the official label of sectional, ethnic or community-based literature. Moreover, the article claims that, through focusing on the struggles and the preoccupations of the Malaysian people regardless of their ethnic background, Ding Yun’s story, although not written in the national language, should be part of the *Kesusasteraan Nasional Malaysia* (Malaysian national literature).

Keywords: *Ding Yun, ethnic relations, Malaysian literature, Sinophone fiction, Sinophone Malaysian literature*

1. Introduction

Malaysia is a multi-ethnic country where Malays and other indigenous peoples share the country’s territory with people of Chinese and Indian origin; therefore, ethnic interactions constitute the backbone of most daily social activities. Moreover, as Malaysian Chinese poet Kee Thuan Chye observes, ethnic issues are both “pressing and central to [Malaysian] society and will never be resolved if [Malaysians] don’t properly address them” (2009, 87). Similarly, Lee Hock Guan notes that “ethnicity remains the most potent force in Malaysia even if of late its influence has been somewhat adulterated by other social stratification forces, principally class and gender” (2000, 1).

As a result, this social phenomenon is often portrayed in literary works by Malaysian authors. However, while the depiction of ethnic interaction abounds in Sinophone fiction¹ and, to a lesser extent, in Anglophone Malaysian fiction by non-Malay writers, literature in Malay touches upon this topic only tangentially, as it tends to focus on either nationalistic struggles or on religious themes highlighting recurring ideas of *aqidah* (Islamic faith). As noted by Omar, “one of the biggest challenges faced by writers of Modern Malay Literature is to depict the multicultural reality of modern Malaysian life. This reality is rarely handled by these writers, with most of them choosing only to depict an ethnocentric reality populated with Malay characters, and issues that are seemingly of exclusive concern to Malay community” (2014, 142).

Hence, in Sinophone Malaysian fiction one finds an openness to the issue of how to approach the Other that remains still unexplored in Malay-language production. This situation is clearly a result of the different positions held by the Chinese and the Malay ethnic groups within post-independence Malaysian society. The dominant Malay group has constructed a strong ethnic/national identity, based on indigenous culture and Islam, which leaves little room for the incorporation of Chinese and Indian elements². The closed and hegemonic character of the dominant cultural discourse is reflected in the literature of the dominant Malay group: a literature in which identity issues are mostly fixed and literary identity conforms to the idea of a national cultural identity. By doing so, it validates a rather old-fashioned and static idea of identity typical of the Nineteenth century which, however, doesn't take into consideration the fact that “cultural identity exists only through its own deconstruction and permanent multiplication of several cultural relations” (Skulj 2000, 1).

Conversely, Sinophone Malaysian literature is produced from a peripheral position. Sinophone Malaysian authors write in a situation of marginality: at the margins of the Sinophone world, but also at the political, social and

¹ I use the expression “Sinophone fiction” to refer to narrative texts written in a Sinitic language at “the margins of geopolitical nation-states and their hegemonic production” (Shih 2011, 710).

² The Malay-dominated government has shaped what one might consider a fictive ethnicity named *Bumiputra* (alternatively spelled *Bumiputera*, which literally means ‘children of the soil’ in Malay). This umbrella term collectively refers to those peoples who are indigenous to the region. Ethnic Malays constitute the dominant *Bumiputra* group, but the *Orang Asli* (the aboriginal people of Peninsular Malaysia), and the various indigenous groups of the Malaysian Borneo, such as the *Iban* people in Sarawak and the *Kadazan-Dusun* in Sabah also belong to this ethnic group. The conceptualization of a new ethnic category aimed at accommodating both Muslim and non-Muslim indigenous groups had a political and economic justification. In fact, with the implementation of the New Economic Policy of 1971, this category became official and “critical in the distribution of development benefits to poor people and also the entrepreneurial middle class” (Shamsul 2001, 364).

cultural fringes of their own country, Malaysia. Hence, they portray their community's interaction with the Other to identify the nature and the place of the Self. While these interactions are mainly addressed from the perspective of the Chinese community, there are cases in which authors chose a non-ethnocentric approach thus overcoming the label of community-based literature (*sastera sukuan*), as is the case with Ding Yun 丁雲 and his short story "Wei xiang" (圍鄉 or "The Besieged Village" in English). The story is also of relevance since it depicts the changes in ethnic relations as a direct consequence of the racial riots of 1969.

2. *Ethnic relations in Malaysia*

At the time of independence (1957), at the time of the events narrated in "Wei xiang" (1969), but also when the story was published (1983) and to this date, Malaysia was and is an ethnically diverse country, a characteristic further complicated by other types of differences, such as religious, economic and linguistic ones. In post-independence Malaysia, relations among different sectors of the population have been characterized by the emphasis put on ethnicity; therefore, the way in which different ethnic groups interact is central to Malaysian public life.

Ethnic interaction in contemporary Malaysia is generally thought as being a direct consequence of the Kuala Lumpur racial riots of 1969 which "have affected and to a certain extent, changed the economic, political, and ideological situations in Malaysia from then onwards. By implication, pre-1969 and post-1969 independent Malaysia has been viewed broadly as two somewhat distinct periods in the history of post-colonial Malaysia" (Shamsul 1986, 84). The riots were ignited by the unprecedented Chinese victory in the general elections of that same year and the subsequent threat to Malay political dominance. After the incident of that year, Malaysian politics and society took a radical twist: parliamentary activities were suspended and restored only in February 1971. The re-established Parliament passed, without any constructive discussion, a series of laws and policies which would greatly affect Malaysian society and the way in which ethnic groups interact.

According to the new laws, it was now illegal "to discuss sensitive issues such as the 'special rights' of the Malays and other indigenous population [...], citizenship rights of the non-Malays, the Malay rulers, and the use of Bahasa Melayu as the official language" (Chin 2009, 167). However, the policy which had the greatest impact on ethnic relations in Malaysia was the New Economic Policy (NEP — *Dasar Ekonomi Baru*) ratified by the Malaysian Parliament in 1971. The NEP reached every layer of Malaysian society and affected all ethnic groups. According to Jomo,

[it] had two prongs, namely “poverty eradication regardless of race” and “restructuring society to eliminate the identification of race with economic function”. The NEP was supposed to create the conditions for national unity by reducing interethnic resentment due to socioeconomic disparities. In practice, the NEP policies were seen as pro-*bumiputera*, or more specifically, pro-Malay, the largest indigenous ethnic community. Poverty reduction efforts have been seen as primarily rural and Malay, with policies principally oriented to rural Malay peasants. As poverty reduction efforts had been uncontroversial and had declined in significance over time, the NEP came to be increasingly identified with efforts at “restructuring society” efforts to reduce interethnic disparities, especially between ethnic Malay and ethnic Chinese Malaysians. (2004, iii)

However, the NEP far from reaching the integration of all ethnic groups in the political and economic administration of national wealth, highlighted “the racial divide between Malays and non-Malays in Malaysia. It has not only frozen racial relations but is seen as a symbol of *Ketuanan Melayu* [Malay dominance]” (Chin 2009, 167). Therefore, the NEP, while officially aimed at building a more equal and prosperous society, resulted in a series of actions that alienated the Chinese and Indian communities, causing a climate of resentment and mutual suspicion among the country’s main ethnic groups.

It is in this complex ethnic environment that Ding Yun bravely produced “Wei xiang”, a lucid and objective account of one of the main issues in Malaysian society.

3. *Malaysian National Literature and Its Identity*

Several scholars have analyzed the Sinophone dimension of Sinophone Malaysian literature, stressing its transnational character (Bernards 2016) and its identity concerns *vis-à-vis* the cultural environment of post-independence Malaysia (Groppe 2013); issues related to the Malaysian aspect of Sinophone Malaysian literature in connection with the debates around what constitutes Malaysian literature from the official perspective, on the other hand, have been largely neglected by international scholarship. However, to understand the position from which Sinophone Malaysian writers portray ethnic relations, I deem it necessary to address the issue of what constitutes Malaysian literature.

After gaining independence from Britain in 1957, the then Federation of Malaya (Malaysia since 1963) instituted Malay as the official language of the country. However, English was accorded concurrent official status until 1967 when the National Language Act (NLA) officialized Malay as the only national language, thus completing the transformation of *Bahasa Melayu* (i.e. the Malay language) into *Bahasa Malaysia* (i.e. the Malaysian language), the official language of all ethnic groups, including the Chinese.

Additionally, in 1971, the National Culture Policy (NCP) was launched. This policy is based on three fundamental principles, namely that “the national

culture must be based on the indigenous culture of this region”, that “suitable elements from the other culture may be accepted as part of the national culture” and that “Islam is an important component in the formulation of the national culture”³.

While the main aim of both the NLA and the NCP was to strengthen national unity, they resulted in the further construction of barriers between *us* (Bumiputra) and *them* (non-indigenous ethnic groups) and in the marginalization of those ethnic groups that did not express themselves in the national language and whose cultures were not based on the fundamental principles of the NCP.

In the literary field, according to the official discourse only works written in Malay can be considered part of the national literary canon, while texts written in non-indigenous languages such as English, the language of the former colonizer, Chinese and Tamil fall within the category of sectional or community-based literature (*sastera sukuan*).

Scholar Ismail Hussein while considering that Malay, vernacular and non-indigenous literatures conform the Malaysian literary polysystem (*kesusasteraan Malaysia*), also insists on the fact that only literary production in Malay has national value. Literatures in other vernacular languages must be considered ‘local literatures’ (*sastera daerah*) while those in non-indigenous languages are by and for limited ethnic groups; therefore, they cannot be considered part of the national literary canon (2006 [1976], 35). Ismail Hussein, therefore, not only reinforces the central role of Malay literature within this polysystem, but also subordinates non-Malay literature to it, as noted by Xu Wenrong (2003).

Similarly, the position of influential Malaysian scholar Muhammad Haji Salleh is a clear indication of the official position towards non-indigenous literary traditions. In his *An Introduction to Modern Malaysian Literature*, the author consistently uses the term Malaysian to denote Malay literature, since he “focuses only on the literature written in the national language of Malaysia” (2008, xvi).

Sea of Rainbows, edited by Muhammad Haji Salleh in 2009, carries the misleading subtitle *An Anthology of Multi-cultural Short Stories from Malaysia*.

³ Since the implementation of the policy, the government actively intervenes in the promotion of these three pillars. This results in, for instance, increased university-level research on Malay folklore and traditional arts and practices, an abundance of publicly-funded festivals and performances devoted to traditional Malay performing arts, and so on (Van der Heide 2002, 96). Conversely, specifically non-Malay cultural activities are generally privately-funded. Moreover, even when funded through private patronage, non-Malay cultural performances are subject to the acquisition of government permits, a practice which allows policy-makers to exert further control over the social and cultural life of non-Malay communities (Carstens 2005, 151). Additionally, except for listing the Chinese New Year and the Indian Deepavali festival as federal public holidays, the government did not incorporate any elements of these non-Malay cultures within Malaysian national culture.

While the collection was conceived with the noble aim of drawing “together works from the rainbow of ethnic groups/races that live in Malaysia at present” (ix), it only showcases the multicultural Malaysia that expresses itself in Malay. In fact, the anthology presents the English translation of short stories selected following one main criterion, “that the authors write in the national language, Malay” (ivi, x).

Malay scholar Mohammad A. Quayum has, on the other hand, an inclusive approach to Malaysian literature as shown in *Writing a Nation: Essays on Malaysian Literature* (2009), in which he brings literature written in Malay and literatures written in non-indigenous languages together on an equal level, believing “that as long as a work is by a Malaysian writer and deals with Malaysian experiences and Malaysian immigration, no matter what linguistic or literary category it belong to, it still comes within the scope of Malaysian literature, be it in the category of ‘Sectional Literature’ or ‘National Literature’” (1). While Quayum doesn’t advocate for the inclusion of Sinophone literature within the national literary canon, he argues that

the language policy should not translate into a literature policy and the medium should not be the sole criterion for the definition of national literature. On the contrary, emphasis should be on the meaning and message of the writing as well. As long as a literary work [...] contributes to the formation and progression of nationhood and national identity, it should be seen as part of the self-constituting entity of national literature. (2009, 65)

In another scholarly article contained in *Writing a Nation*, Anglophone Malaysian poet Wong Phui Nam unequivocally questions the validity of setting Malay literature apart from non-indigenous literatures and sees such a practice as an attempt at cultural assimilation. Wong states that “all writings in languages other than Bahasa Malaysia are being marginalized into insignificance as ‘sectional literatures,’ not worthy of serious consideration” (2009, 59). Moreover, Wong envisions an impoverishment of Malay literature due to its lack of interaction with non-indigenous literatures. He states that

[t]his setting apart of writers in Bahasa Malaysia from all others will lead to them communing only among themselves apart from all others. Such a closing off of external contacts always means a closing of minds to new ideas, new perspectives on old issues, new ways of feeling and so on. This will surely lead to a gradual stultification of the creative genius of writers in the language. The signs of this are already evident in the current writing. (*Ibidem*)

Chinese Malaysian scholar Chong Fa Hing opposes the idea of a Malaysian literature because he considers it as devoid of any concrete meaning (2009, 70). Moreover, Chong states that “Malaysian literature is measured by its geo-political and citizenship background of its writers. Similarly, National

Literature is tied to the language used. Both criteria have no relation to the issue of literariness or any internal factors which are essential for defining literature” (ivi, 71).

Taiwan-based Malaysian scholar Tee Kim Tong questions the existence of a national literature in Malaysia and notes that all literatures are ethnic or racialized, since Sinophone Malaysian literature focuses on the ethnic Chinese experience, literature in Tamil depicts the Indian community and Malay literature is centred on the Malay ethnic group (2009, 10). Tee also notes the marginal position of Sinophone Malaysian literature (or *Mahua*, as he refers to it) within the Malaysian literary polysystem, which does not officially recognize it as national literature. Tee points out that the official discourse on national and sectional literatures fails to “indicate the border space and subject position of *Mahua* literature in Malaysia; they merely restate that, though produced by Malaysians, *Mahua* literature is denied its national nature in the public sphere. Existing on the borderlines of such literary and political discourses, *Mahua* literature, in fact, positions itself as a border literature to interrogate the question of national literature” (2006, 170).

The marginalization of Sinophone Malaysian literature stems from its belonging, both linguistically and culturally, to a non-indigenous ethnic community. Its position apart from being liminal is also contradictory; while by being the expression of the Chinese diasporic community in Malaysia, it is recognized as quintessentially Malaysian within the Sinophone literary polysystem, for the Malaysian official discourse, this very same characteristic is not enough for it to be considered a literary expression of *Bangsa Malaysia* (the Malaysian nation). Malaysian scholar Fan Pik Wah shares Tee’s view of literary marginalization and associates it to a shared Chinese Malaysian feeling of being socially and politically discriminated against (2008, 62).

According to Chong Fah Hing, literary marginalization, whether real or perceived, should be overcome from within. To have a chance of becoming national, Sinophone and other non-indigenous literatures should focus less on community issues and “initiate the move to include the images of Malaysians in general. In other words, it is a responsibility to realise a mission not achieved in any of the literary groups to date. This includes formulating themes and issues, setting, characters, moods, humanist sensitivity and speech” (2009, 79). Therefore, Chong proposes to overcome the national/sectional divide through a multilingual national literature (多語-國家文學, *duoyu-guojia wenxue*; 2006a, 15).

Language in the discourse on national literature is not only connected with writers, but also with their readership. According to Ismail Hussein, the reason why literature in Malay should be considered national is because it is the only literature able to speak to all Malaysians regardless of their ethnic background (2006 [1976], 36).

Similarly, Malay scholar Syed Husin Ali insists on the fact that being written in ethnic languages, Sinophone and Tamil literatures only speak to their respective communities and cannot reach all Malaysians. Nevertheless, Syed Husin Ali suggests that although they are not Malaysian in the language they use, they can be Malaysian in the topics they deal with. The scholar proposes that by including a faithful depiction of Malaysian society with its diversity and multiethnic environment, they can open a space for dialogue among the various communities which can trespass the written page (2006, 54). In this respect, Sinophone Malaysian literature is at the forefront of interethnic dialogue and the portrayal of ethnic relations.

While the official discourse does not see Sinophone Malaysian literature as national literature, many ethnic Chinese scholars in Malaysia and abroad stress the Malaysian component of the Sinophone production. For instance, Xu Wenrong takes a clear ideological stance when translating *Mahua wenxue* as *Malaysian literature in Chinese*. To him, it is first and foremost an essential and constitutive part of the national literary polysystem (Chong 2006b, 107).

4. “*Wei xiang*” as a case study

While Malaysian official discourse does not grant Sinophone Malaysian literature the status of national literature based on a linguistic issue, Sinophone writers have succeeded in depicting the ethnic plurality of Malaysian society, far more than authors that express themselves in the national language. Like Noritah Omar, Ungku Maimunah Mohd Tahir notes how ethnic interactions are consistently absent from Malay literature. She states that “although there are works that address these matters, they are usually coloured by certain perceptions. Racial issues perceived in these works are portrayed in a positive light, depicting harmonious racial relationships manifested through interracial marriages, such as when non-Muslims embrace Islam, or adopted children (usually Chinese children raised by Malays) bring together two estranged families” (as cited in Omar 2014, 142).

Authors who write their works in English, the language of the former colonizer, also deal with ethnic issues far less than Sinophone writers do. According to Jerome Ting and Ruzy Suliza Hashim, Anglophone Malaysian writers face several challenges when “writing about Malaysia’s plurality and diversity as the result of their own ethnocentric preoccupations with characters from their respective ethnic communities and the issues affecting them” (Collin, Su Hie, Hashim 2016, 24). Seen under a positive light, however, we can say that these challenges faced by Malaysian authors are opportunities that can turn into infinite possibilities when shaping fictional characters and stories. As suggested by Raihanah Mohd Mydin, “a multicultural landscape presents a platform for authors to air the country’s multitude of voices. In a society with such diverse ethnicities, cultures and religions, writers have a larger pool of exposure to draw from” (2009, 44).

While it is true that Sinophone Malaysian authors see ethnic relations from the perspective of the Chinese community, it is also true that exposure to such perspective is necessary if one wants to understand the literatures written by Malaysian subjects in their plurality. Moreover, the portrayal of ethnic relations in Sinophone Malaysian fiction shows a preoccupation with and a commitment to the local reality that goes well beyond the scope of what the official discourse calls sectional or ethnic literature, as it delves into issues that are of national interest. This adherence to the local reality responds to a process of *nativization* that has gradually turned Sinophone Malaysian literature into a literary expression of Malaysia, an “hybridized phenomenon involving dialectical relationship between the grafted Chinese cultural systems and an indigenous ontology” (Wong 2004, 19).

Such “dialectical relationship” between Chinese and indigenous cultural systems is at the core of Ding Yun’s⁴ “Wei xiang”, a short story published in 1983. “Wei xiang” is a claustrophobic account of how the Kuala Lumpur ethnic riots of May 1969 affected the lives of the rural dwellers of Hulu Langat, at the time a quiet hamlet in Selangor, now a booming area in the heavily-urbanized Klang Valley. The short story shows how the riots ended the feeble multiethnic coexistence on which Malaysian society rested. More specifically, in the story Ding Yun describes how life in the settlement takes a negative turn for twenty-two-year-old ethnic Chinese truck driver Lin Tuo, his father Lin Zhen and his younger sister, Xiaotao. Throughout the story, the author highlights the contrast between the peaceful ethnic relations before the riots and the climate of fear and mutual suspicion during and after the tumults. It can thus be considered a literary anatomy of the evolution of Chinese-Malay relations as well as an attempt at shedding light on the causes of the 1969 incident. Although it is not the only fictional work that deals with the issue, it does delve into it from a fresh, non-intellectual perspective, as noted by Lim Kien Ket (2004, 60)⁵.

“Wei xiang” opens with a scene of peaceful ethnic cooperation as Lin Tuo and his assistant Kunzai help two Malay drivers, Samad and Mohammad, with their damaged truck. Both the names and the fact that Samad is described as wearing a *songkok*, a typical cap widely worn by males in the Malay world as part of the traditional Muslim attire, reveal the ethnic background of the two Malays.

⁴Ding Yun (pen name of Chen Chun’an) was born in 1952 in the Klang area of Peninsular Malaysia. The personal path of Ding Yun is common to other Sinophone Malaysian authors: of Hokkien parentage, he was born into a peasant family and after graduating from a Chinese-language elementary school he took up numerous jobs before starting his writing career in 1974. He is considered one of the most important Sinophone Malaysian authors of the 1980s.

⁵For instance, Anglophone Malaysian author Lloyd Fernando relates the riots in his 1993 novel *Green is the Colour*. Shirley Geok-lin Lim also deals with the issue in *Joss and Gold*, an English-language novel published in 2001.

The first descriptive passages introduce the reader to the tranquil living conditions of the Chinese community before 1969 and reflect the frugality of the Chinese Malaysian rural experience:

他家的屋子是用粗大的林木和一些鋸木廠的棄板料釘釘搭搭起來的，屋頂是亞答加一些鋅片，總之雜亂無章的，擋風遮雨倒也相當堅實。屋子後頭靠近森林，有一些空地 [...] 墾出塊田園來。(Ding 1983, 9)

Their [Lin family's] house had been built by assembling, piece by piece, sturdy logs collected in the surrounding forest and wooden sheets discarded by the local sawmill. The roof was made of *attap*, a thatch made from *nipah* and other palm trees, and zinc sheets: a very messy thing indeed, but it was solid enough to shelter them from the storms. The back of the house was very close to the forest, from which was separated by an open ground [...] that they started farming.⁶

As the narration unfolds, however, Lin Tuo starts to question the durability of their relations with the surrounding communities of different ethnic background:

他想在這窮壞的山裡，能弄出甚麼亂子來？馬來人，華人，或者是山族人，同在一起討生活，一起工作，偶有齟齬爭執是有的，暴亂嗎？殺人嗎？那是屬於混雜紛亂的繁華城市的事！(Ivi, 14)

“What kind of disturbances could ever take place in such a remote and poor mountain region?” he thought. Malay, Chinese and *Orang Asli* worked together to make a living. Of course, every now and then there would be disagreements leading to quarrels, but riots? Slaying? Those things belonged to bustling cities, with their diversity and their tumults!

In the harsh mountainous environment, ethnic relations are marked by interdependence rather than confrontation. Therefore, ethnic identity is not an impediment to cooperation and the nature of such relations is determined by the social environment in which they are performed, rather than by ethnicity. Hence, the urban performance of ethnic relations is in stark contrast with the tranquillity of the rural *milieu*:

⁶ There is no published English translation of the story. Therefore, all the translations are by the author.

「阿拓，你還想開工嗎？都戒嚴了，外面亂得不得了，又是放火燒屋，少汽車，又是殺人……」[...] 新聞報告說是甚麼吉隆坡某地區發生了暴亂縱火殺人的事件，政府即宣佈全國進入緊急狀態，勸告人們留在家中不要出門。(Ibidem)

“A Tuo, do you plan to go to work?! Martial law has been imposed. Things have gone crazy out there, they are burning down houses, cars. They are even killing people...” [...] The news report had informed that somewhere in Kuala Lumpur there had been riots, including arson and murders. The federal government had already called a state of crisis and had advised all citizens to stay at home.

At this point of the narration, the feeling is that the differences presented are social (urban *vs* rural *milieu*) rather than ethnic. While people in Kuala Lumpur engage in violent ethnic confrontations, Chinese and Malay rural dwellers share a common feeling of fear:

河之園板廠裡自然也住著些馬來人，大概有七八人，有的是伐木營或板廠裡幹鋸木工作的工人，還有兩個是政府森林局工作人員；他們也有情人或朋友在城市內的暴亂區。昨晚他們也跟華人在一起從電視上知悉戒嚴的消息，慌亂和憂慮是大家共同的感受。(Ivi, 14-15)

A few Malays lived in River Garden, the village by the sawmill. There were maybe seven or eight of them. Some were lumberjacks, some sew wood at the mill. There were also two clerks sent by the Bureau of Forest Affairs who had friends or relatives in the area where the riots had burst. The night before they had learnt of the martial law from the news, together with the Chinese, and everybody was worried and alarmed.

Nevertheless, the situation takes a negative turn in the rural area as well, and division along ethnic lines begins to surface: a gloomy sense of fear, symbolized by the oppressive geographic position of the village, locked in a valley surrounded by mountains, sets over the population. Ethnic polarization appears, despite the shared sense of fear. The Chinese from the River Garden village start to feel trapped, and sensing that the situation might degenerate, they start to leave:

「那幾個馬來人啊[...] 都走了，也不知道是幾時走的，昨晚大家還在一起看電視，聽到戒嚴的消息，大家還在一起談論那件事，我們也沒說甚麼，怎麼想到他們會疑心生暗鬼的……大概是在半夜裡悄悄的溜到外面加蕉路的馬來甘榜去吧!」[...] 鋸木廠三面環山，唯一通往鎮上的路就是馬來甘榜坐落之處，彷彿形成第四道屏障包圍著河之園……如果戒嚴繼續下去，如果暴亂不休止，甚麼事件都可能發生。(Ibidem)

The Malays [...] have left, but I don't know when. Last night, we were watching TV together and after we learnt of the martial law, we discussed the news together. We didn't say anything bad. Who would have thought that they would become so suspicious of us? They've probably left in the middle of the night and taken shelter in the Malay *kampung* along Jalan Kacau. [...] Our sawmill was surrounded by mountains on three sides and the only way up to the village was through the Malay *kampung*. Now it was as if the *kampung* had become the fourth barrier blocking the way in and the way out of River Garden... If the martial law was not withdrawn and the riots continued, anything could happen.

The shift toward ethnic tension in the narration is clear and it carries the acknowledgement of the Self as different from the Other, under an oppressive climate of suspicion and unsafety. The Malay Other becomes, in other words, the one to fear. Notwithstanding, the narration opens an unexpected glimmer of hope when the Lin family, in their escape from the village, passes through an *Orang Asli* settlement immersed in its usual peace:

盤車經過山族人部落時，
這件那裡依舊那麼閑靜與
世無爭，凌亂簡陋的草屋
後炊煙四起，沒穿褲的小
孩在曠地上跑來跑去，老
人坐在屋前木梯口刷著獸
皮· · · · · 完全沒有因
城外的暴亂戒嚴而呈現絲毫
的異樣。幾個年輕的山族人
認得林拓駕的盤車，看見他
們經過揮手打招呼。(Ivi, 21)

The truck passed through the *Orang Asli* hamlet. They could see the usual, unchanged serene picture, aloof from the world. The smoke from the kitchen chimneys lingered in the air behind those messy and primitive thatched huts. The children ran around the open ground without trousers, while the elderly sat at the bottom of the wooden staircase brushing the hides. . . . There was no trace of even the slightest change, despite the riots in the cities and the martial law. A few young *Orang Asli* recognized Lin Tuo's truck and waved at the Lin family.

After experiencing this scene of unchanged peace, the Lin family optimistically realizes that things might not change for the worse, after all, and decide to drive back to their house. The narration ends with a message of hope when the Lin family is visited by Samad and Mohammad, the Malay drivers who appear at the beginning of the story. The two Malays approach the Lin family hoping to get some food, which they have not been able to get anywhere else, due to the martial law:

望著沙末那憨直，帶有幾分
悚惶幾分尷尬的斂容，幾天
來的擔憂，猜疑，心頭重壓
都消失無蹤了。「走，沙
末、莫哈末，我們這就去拔
木薯！」踏著菜園小徑，像含
有默契的，他們一起仰望夜
空，只見點點星光閃爍，神
祕，幽遠而迷人，山林的夜
是如此靜謐、美麗、安詳，
他們怎麼總沒發覺呢？ . . .
(Ivi, 24)

[Lin Tuo] looked at the honest face of Samad. In front of that frightened and embarrassed look, the anxiety, suspicion and pressure of the previous days suddenly disappeared. "Come on, Samad, Mohammad, let's go get you some cassava!" As they walked along the small garden path, they all cast their eyes on the night sky, as if in tacit agreement. It was dotted with bright stars: they were so mysterious, so distant, so enchanting. The night in the mountain forest was so serene, beautiful and reassuringly quiet. How could have they never noticed that before? . . .

The story thus ends with a positive closure and a message of hope. Nevertheless, at a closer look, this demonstration of optimism stems from the pessimistic acknowledgement of the fact that ethnic relations in the Malaysian

context can only be maintained in secluded areas at the fringes of mainstream urban society.

Through this short story, Ding Yun demonstrates the fluctuating and relative nature of ethnic interaction and identity: at the beginning of the story, ethnic consciousness among the mountain dwellers seems to be of little importance, while the sense of community is high. Things change because of external events, thus obliging the various characters to acknowledge ethnic differences and to consider their own ethnic identity as factors that might lead to confrontational relations.

Defining ethnic Chinese identity, however, is not the author's main concern and since "Wei Xiang" is an attempt to investigate the causes of the ethnic tensions of contemporary Malaysia, the story resonates with all members of Malaysian society, regardless of their ethnic background. Ding Yun presents the response of the Chinese, Malay and *Orang Asli* rural communities to the 1969 riots and does so narrating the appearance of fear and the changes in attitudes within each ethnic community. Using a third-person objective narrator, the author attempts to delve into the emotions and perspectives of each character, regardless of their ethnic background. The description of the Chinese characters is not more detailed than the characterization of the Malays or the *Orang Asli*. Moreover, the narration lacks direct references to Chinese culture or to issues which are of concern to the Chinese Malaysian community, such as holding on to tradition, the longing for the ancestral home or the attachment to Chinese education. The writer portrays the rural Chinese community as being too absorbed in the difficult task of making a living under rather unsuitable geographic circumstances, with no time or energies to engage in issues of secondary importance.

Ding Yun, therefore, contradicts the perceived idea that "Chinese [...] writers to a great extent ignore the Malay communities" and that "[t]heir portrayal by Chinese [...] writers presents them from an external perspective" (McLaren 2010, 1).

5. Conclusion

Using "Wei xiang" as a case study, this paper has tried to demonstrate that Sinophone Malaysian literature far from being a "sectional", "ethnic" or "racialized" literature is sensitive to the issue of ethnic relations in Malaysian society and delves into the issue far more than Malaysia's national literature does. The analysis of "Wei xiang" by Ding Yun has shown that Malaysian writers from one ethnic community do not necessarily focus only on the struggles and conditions of their own ethnic group. As is the case with Ding Yun and his short story, he focuses on the preoccupations, the fears and the situation of the Chinese, the Malay and the *Orang Asli* not only as members of their respective communities,

but as members of the wider *Bangsa Malaysia*. Therefore, rather than being considered a Sinophone Malaysian short story, that is a text belonging to the *sastera sukuan* (community-based literature) canon, I regard Ding Yun's "Wei xiang" as being part of the *Kesusasteraan Nasional Malaysia* (Malaysian national literature), despite it not being written in the national language.

Ethnic relations have always affected, in one way or another, all Malaysians and a text like "Wei xiang" published in 1983 and still relevant today proves how necessary literature dealing with ethnic interactions is. Therefore, I consider that writers who produce texts that speak to all Malaysians have the right to be considered writers of national literature, regardless of the Malaysian language in which they decide to express themselves.

References

- Bernards Brian (2016), *Writing the South Seas: Imagining the Nanyang in Chinese and Southeast Asian Postcolonial Literature*, Seattle, University of Washington Press.
- Carstens S.A. (2005), *Histories, Cultures, Identities: Studies in Malaysian Chinese Worlds*, Singapore, Singapore UP.
- Chin James (2009), "The Malaysian Chinese Dilemma: The Never Ending Policy (NEP)", *Chinese Southern Diaspora Studies* III, 3, 167-182.
- Chong Fa Hing (2006a), "Guojia wenxue tizhi yu Mahua wenxue zhuti jiangou" (National Literary System and the Formation of Sinophone Malaysian Literature), in Id. (ed.), *Guojia wenxue: zaizhi yu huiying* (National Literature: Hegemony and Response), Batu Caves, Mentor Publishing, 8-30.
- (2006b), "Shei de Mahua wenxue yanjiu?" (Whose Research on Sinophone Malaysian Literature?), *Taiwan Dongnanya Yanjiu* III, 1, 105-109.
- (2009), "Nationalism and Nation-State: A Discourse on 'Mahua' Literary Critics", in M.A. Quayum, Nor Faridah Abdul Manaf (eds), *Writing A Nation: Essays on Malaysian Literature*, Kuala Lumpur, IIUM Press, 69-84.
- Collin Jerome, Su Hie Ting, Hashim R.S. (2016), "Identity in Contemporary Malaysian Literature: Diversities, Writers' Dilemma and Implications for Teaching", *The Asian Journal of English Language & Pedagogy* IV, 4, 21-29.
- Ding Yun (1983), "Wei xiang" (The Besieged Village), in Jinxiang Chen (ed.), *Wei xiang: Zuoxie / Tongbao duanpian xiaoshuo jiang dejiang zuopin zhuanji* (The Besieged Village: A Collection of Award-winning Short Stories from the Writer's Association / Thung Pau Literary Award), Petaling Jaya, Malayan Thung Pau, 6-25.
- Fan Pik Wah (2008), "Mahua wenxue zhong de guojia rentong yu wenhua fansi" (National Identity and Cultural Reflection in Sinophone Malaysian Literature), *Journal of Henan University of Science and Technology (Social Science)* XXVI, 5, 62-67.
- Groppe A.M. (2013), *Sinophone Malaysian Literature: Not Made in China*, Amherst, Cambria Press.
- Ismail Hussein (2006 [1976]), "Malaixiya guojia wenxue [Kesusasteraan nasional Malaysia]" (Malaysian National Literature), in Fa Hing Chong (ed.), *Guojia wenxue: zaizhi yu huiying* (National Literature: Hegemony and Response), Batu Caves, Mentor Publishing, 33-43.

- Jomo K.S. (2004), "The New Economic Policy and Interethnic Relations in Malaysia", *Identities, Conflict and Cohesion Programme Paper Number 7*, 1-23.
- Kee Thuan Chye (2009), "The Need to Address Ethnic Relations in Malaysian Literature", in M.A. Quayum, Nor Faridah Abdul Manaf (eds), *Writing A Nation: Essays on Malaysian Literature*, Kuala Lumpur, IIUM Press, 87-94.
- Lee Hock Guan (2000), "Ethnic Relations in Peninsular Malaysia: The Cultural and Economic Dimensions", *Social and Cultural Issues* 1, 1-43.
- Lim Kien Ket (2004), "Weishenme Mahua Wenxue?" (Why Sinophone Malaysian Literature?), in Chuancheng Xie (ed.), *Mahua wenxue daxi: Pinglun 1965-1999* (Compendium of Sinophone Malaysian Literature: Essays 1965-1999), Bangi, Pelangi Publishing, 42-71.
- McLaren John (2010), "Images of Malays in Malaysian and Singapore Writing in English", in Rick Hosking, Susan Hosking, Noritah Omar, Washima Che Dan (eds), *Reading the Malay World*, Kent Town, Wakefield Press, 1-14.
- Muhammad Haji Salleh (2008), *An Introduction to Modern Malaysian Literature*, Kuala Lumpur, Institut Terjemahan Negara.
- (2009), "Introduction: A Multicultural Offering", in Id. (ed.), *Sea of Rainbows: An Anthology of Multi-Cultural Short Stories from Malaysia*, Kuala Lumpur, Institut Terjemahan Negara, ix-xv.
- National Department for Culture and Arts (1971), *National Culture Policy*, online: <<http://www.jkkn.gov.my/en/national-culture-policy>> (11/2018).
- Omar Noritah (2014), "Paradoxes of Malaysian Literature and 'Collective Individuality' in Theorizing National Identity", *Pertanika Journal of Humanities and Social Sciences* 22, 131-145.
- Quayum M.A. (2008), "Interrogating Malaysian Literature in English: Its Glories, Sorrows and Thematic Trends", *Kunapipi* XXX, 1, 149-168; online: <<https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol30/iss1/13/>> (11/2018).
- (2009), "Introduction", in M.A. Quayum, Nor Faridah Abdul Manaf (eds), *Writing A Nation: Essays on Malaysian Literature*, Kuala Lumpur, IIUM Press, 1-8.
- Raihanah Mohd Mydin (2009), "Malaysia and the Author: Face-to-face with the Challenges of Multiculturalism", *International Journal of Asia Pacific Studies* V, 2, 43-63.
- Shamsul A.B. (1986), *From British to Bumiputera Rule: Local Politics and Rural Development in Peninsular Malaysia*, Singapore, ISEAS.
- (2001), "A History of an Identity, an Identity of a History: The Idea and Practice of 'Malayness' in Malaysia Reconsidered", *Journal of Southeast Asian Studies* XXXII, 3, 355-366.
- Shih Shu-Mei (2011), "The Concept of the Sinophone", *PMLA* CXXVI, 3, 709-718.
- Skulj Jola (2000) "Comparative Literature and Cultural Identity", *CLC Web: Comparative Literature and Culture* II, 4; doi: 10.7771/1481-4374.1088.
- Syed Husin Ali (2006), "Zuqun wenxue zaiduoyuan shehui zhong de dingwei yu jue: Malaixiya de ge'an" (The Place and Role of Ethnic Literature in a Diverse Society: Malaysia as a Case Study), in Fa Hing Chong (ed.), *Guojia wenxue: zaizhi yu huiying* (National Literature: Hegemony and Response), Batu Caves, Mentor Publishing, 44-55.
- Tee Kim Tong (2006), "Literature Without Nation': A Study of 'Mahua Literature in Taiwan' as Transnational Literature", *Tamkang Review* XXXVII, 2, 169-188.

- (2009), “Truly Malaysian /Feichang Malaixiya: Yasmin Ahmad (1958-2009) yu kuazu dianying ji qita” (Truly Malaysian/Very Malaysian: Yasmin Ahmad (1958-2009), Interethnic Cinema and More), *Chao Foon* 501, 10-12.
- Van der Heide William (2002), *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures*, Amsterdam, Amsterdam UP.
- Wong Phui Nam (2009), “Towards a National Literature”, in M.A. Quayum, Nor Faridah Abdul Manaf (eds), *Writing A Nation: Essays on Malaysian Literature*, Kuala Lumpur, IIUM Press, 49-68.
- Wong Yoon Wah (2004), “A Native Plant Rooted Indigenously in the New Soil: Rereading Malaysian Chinese Literature with Post-Colonial Reading Strategies”, *Overcoming Passions: Race, Religion and the Coming Community in Malaysian Literature*, <https://ari.nus.edu.sg/Assets/repository/files/events/abs_msianlit.pdf> (11/2018).
- Xu Wenrong (2003), “Malaixiya zhengzhi yu wenhua yujing xia de huawen wenxue” (Sinophone Literature in Malaysia’s Political and Cultural Context), <http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Malaysia/xu-wen-rong/xu-wen-rong_02.htm> (11/2018).

Violenza e repressione autoritaria: l'impossibile emancipazione del corpo nella *Nouvelle Héloïse*

Consuelo Ricci

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

Abstract

The article investigates the representation of physical violence in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*. Despite his explicit declaration of writing a novel in which "bad people" as well as "bad actions" would not enter fiction, the writer seems finally to reintegrate authoritarian figures and scenes of violence in the plot. Rousseau conceals the despotic and worrying aspects of the paternal character while trying to underline the harmonic sentiments between father and daughter in Letter LXIII, 1. Julie seems incapable of distancing herself from paternal authority and male control that lies on her body and at the same time the author fails in representing his character's evolution without guiding her choices through external events.

Keywords: *body, break-through of the repressed, La Nouvelle Héloïse, paternal figures, violence*

Negli ultimi anni svariati studi sono stati dedicati all'evoluzione del concetto di violenza e alla sua rappresentazione in Francia nell'epoca dei Lumi¹. Il Settecento si caratterizza difatti per la razionalizzazione delle istituzioni societarie, la progressiva diminuzione della violenza e lo sviluppo di una cultura sempre più refrattaria allo spettacolo della crudeltà; eppure, paradossalmente, è proprio il secolo dei *philosophes* a concludersi con uno dei momenti più violenti della storia della Francia: la Rivoluzione e il periodo del Terrore.

¹ Una bibliografia esaustiva sulla questione della violenza nel secolo dei Lumi è fornita dall'"Introduzione" di Thomas Wynn a un recente volume sulla rappresentazione della violenza in Francia (Wynn 2013, 1-14). Si veda anche l'"Avant-propos" del volume edito da Debaisieux e Verdier (1998b, 11-18).

D'altro lato, affrontare la questione della narrazione della violenza pone di fronte a un problema interpretativo: ciò che noi oggi percepiamo come un atto di prevaricazione fisica o di violazione dell'intimità può non aver goduto dello stesso statuto tre secoli fa. In particolar modo, alcune ricerche sembrano dimostrare che le punizioni violente verso gli individui considerati inferiori – come i domestici, i bambini e le donne – fossero ancora generalmente accettate (Andress 2004, 70). Si tratta quindi di un argomento di estrema attualità ed interesse al quale lo studio dei testi letterari non può che apportare nuove prospettive.

Analizzando la lettera LXIII, 1 della *Nouvelle Héloïse*, l'unica dove viene narrata una violenza di tipo fisico, ci siamo proposti di dimostrare che, nonostante il concetto di *sensibilité* avesse ormai fatto mutare il codice di comportamento ed anche il codice estetico, escludendo di fatto la messa in scena della violenza dalla finzione letteraria, questa sia ancora presente all'interno del romanzo rousseauiano ed abbia un effetto importante sull'intreccio. Trattando la questione abbiamo inoltre constatato che nel parlare di violenza in un testo letterario è inevitabile fare ricorso ad un vocabolario dell'immagine, della raffigurazione o, ancora, a un linguaggio tipicamente teatrale come "messa in scena" e "rappresentazione". Pare che la violenza, quando fa capolino sulla pagina scritta, si distingue dalla parola discorsiva imprimendosi con maggiore forza nell'immaginazione del lettore che è così sollecitato a visualizzare la scena.

Nel caso di Rousseau il fatto di mettere in risalto un episodio di violenza fisica in uno spazio finzionale qual è il romanzo, si scontra con la censura del crimine che l'autore dichiara nella "Seconda prefazione"² alla *Nouvelle Héloïse*. Il romanzo, secondo quanto afferma l'editore fittizio Jean-Jacques Rousseau, non avrebbe dovuto rappresentare alcuna figura "malvagia", né alcuna "cattiva azione". In questo paratesto in forma di dialogo, l'interlocutore di Rousseau, il personaggio fittizio N., fa notare all'autore che il suo romanzo suscita uno scarso interesse proprio per l'assenza di personaggi malvagi: "Quant à l'intérêt, il est pour tout le monde, il est nul. Pas une mauvaise action; pas un méchant homme qui fasse craindre pour les bons. Des événements si naturels, si simples qu'ils le sont trop: rien d'inopiné; point de coup de Théâtre"³. Critica presunta dalla quale l'autore si difende sostenendo che egli, a differenza dei romanzieri convenzionali, ha scelto di rappresentare delle azioni comuni e degli uomini straordinari perché il suo scopo è proprio quello di insegnare ad amare gli uomini. Mettendo in scena questa conversazione fittizia con un

² Si veda la "Seconde préface" (Rousseau 1978a [1761], 11-30; trad. it. di Bianconi 1999 [1992], 19-40: "Seconda prefazione dell'autore").

³ Ivi, 13; trad. it. ivi, 22: "Circa l'interesse, ce n'è per tutti, quindi non esiste. Non una cattiva azione; non un malvagio che faccia temere per i buoni. Avvenimenti così naturali e semplici che appunto perciò paiono esagerati; niente di imprevisto; nessun colpo di scena".

lettore immaginario, Rousseau può così anticipare le critiche che sapeva gli sarebbero state mosse e difendersi previamente dalle accuse, secondo la tecnica tipicamente settecentesca della prolessi.

Tutto l'apparato peritestuale che accompagna l'opera (prefazioni, note a piè di pagina, illustrazioni) dimostra come all'autore preme accentuare la semplicità degli eventi raccontati e dare rilievo all'originalità di un romanzo che si caratterizza per il fatto che "il n'est point excité par des noirceurs, par des crimes, ni mêlé du tourment de haïr"⁴, come Rousseau torna a ribadire alla fine della vicenda. Parlando in prima persona in qualità di editore, lo scrittore inventa un *ethos* per la *Nouvelle Héloïse*, ossia un'"immagine" pubblicitaria del proprio romanzo⁵, ma dà forma anche a un primo spazio autobiografico nel quale plasmare la propria immagine di autore "sensibile", ostile a nefandezze di varia provenienza:

Je ne saurais concevoir quel plaisir on peut prendre à imaginer et composer le personnage d'un scélérat, à se mettre à sa place tandis qu'on le représente, à lui prêter l'éclat le plus imposant. Je plains beaucoup les auteurs de tant de tragédies pleines d'horreurs, lesquels passent leur vie à faire agir et parler des gens qu'on ne peut écouter ni voir sans souffrir. Il me semble qu'on devrait gémir d'être condamné à un travail si cruel; ceux qui s'ne font un amusement doivent être bien dévorés du zèle de l'utilité publique. Pour moi, j'admire de bon cœur leurs talents et leurs beaux génies; mais je remercie Dieu de ne me les avoir pas donnés.
(Rousseau 1978a, 745)

Non riesco a concepire che piacere si possa provare immaginando e componendo il personaggio d'uno scellerato, mettendosi al suo posto intanto che lo si rappresenta, dipingendolo con i più smaglianti colori. Compiango di cuore gli autori di tante tragedie colme di orrori, che trascorrono la vita facendo agire e parlare persone che non si posson né ascoltare né vedere senza soffrire. Mi pare che bisognerebbe gemere, vedendosi condannati a così crudele lavoro; quelli che se ne fanno un piacere devono essere assai divorati dallo zelo del pubblico bene. Quanto a me, ammiro di cuore i loro talenti e il loro bel genio; ma ringrazio Dio di non avermene fatto dono. (Trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 772)

La posizione assunta dall'autore appare come una rivendicazione della propria soggettività: lo scrittore "originale" è portatore di un messaggio per l'umanità, mettendo già in atto quel processo di costruzione e celebrazione del sé che sarà la cifra delle *Confessions*.

⁴ Ivi, 745; trad. it., ivi, 772: "Non è eccitato da nefandezze, da delitti, né misto al tormento dell'odio".

⁵ Secondo Seité buona parte del successo della *Nouvelle Héloïse* è dovuta all'attenzione portata dall'autore alla sua pubblicazione. L'apparato paratestuale che ha accompagnato l'opera, sia prima che dopo la sua pubblicazione, ne fa una delle più grandi e riuscite avventure editoriali del Settecento (2002).

Proprio lo scarto tra la costruzione dell'immagine di un romanzo composto solo da buone azioni e la presenza nel testo di figure coercitive, autoritarie, che si impongono con una violenza dissimulata ma tuttavia presente, sembra confermare la tesi di Orlando secondo cui la letteratura settecentesca potrebbe "alimentarsi di residui ideologici invecchiati non *benché*, ma *perché* essi sono tali" (1997 [1982], 73). *La Nouvelle Héloïse* si colloca in una fase di transizione: essa mette in scena il passaggio dal mondo dell'Ancien Régime, al quale i personaggi guardano come a un'epoca superata, caratterizzata dalle ingiustizie e le angherie della classe aristocratica, all'epoca borghese della seconda metà del Settecento, incentrata sui valori morali e le qualità personali dell'individuo. Eppure, nel rappresentare questo passaggio, emerge all'interno del testo la difficoltà dell'affrancamento verso modelli già superati e il ritorno di una figuratività dell'irrazionale. L'inserzione di un atto di violenza fisica perpetrato dal padre nei confronti della figlia, la valenza che esso assume nello sviluppo della vicenda e la mancata denuncia dell'atto da parte dell'autore smascherano nella finzione un processo di "ritorno del rimosso" reso tanto più esplicito dalla stessa negazione del crimine dichiarata dall'autore. Il testo illuminista è infatti un "discorso figurativamente ambivalente, la cui frequentissima predilezione per le negazioni freudiane è indulgenza occulta per un sorridente o sogghignante ritorno del superato" (ivi, 136).

Nel caso rousseauiano l'opera autobiografica consente di risalire con precisione a quale "rimosso" si fa riferimento. Secondo Lejeune, il testo delle *Confessions* tradirebbe un desiderio di aggressività che viene celato e trasformato attraverso un ripiegamento su di sé: il masochismo di Jean-Jacques non sarebbe altro che un sadismo rovesciato (Lejeune 1996 [1975], 77-78). L'opera autobiografica dell'autore, come già il proprio romanzo, si caratterizza per una volontà di costruire una figura del sé incapace di compiere il male⁶, salvo poi far apparire con risalto proprio quelle scene in cui il crimine, la colpa e la violenza hanno la meglio. Orlando ha messo in luce come il ritorno del rimosso in letteratura sia legato a due condizioni fondamentali: esso deve provocare piacere ed essere un'istanza di compromesso tra il desiderio dettato dall'inconscio e la razionalità richiesta da un'istituzione sociale qual è la letteratura (1992 [1973], 56-64). A partire da queste categorie sembrerebbe che, nel caso della rappresentazione della violenza in Rousseau, si possa parlare di ritorno del rimosso proprio perché, da un lato, fare ricorso ad essa è un metodo "meno impegnativo" (quindi più piacevole) tanto per l'autore che per il lettore di spiegare e comprendere

⁶ Si veda ad esempio l'episodio del fazzoletto rubato in cui Jean-Jacques accusa l'innocente Marion. Tutta la scena viene rappresentata con un linguaggio giuridico e i riferimenti al "crimine" e alla "colpa" sono continui. Tuttavia, anche in questo caso Rousseau si giustifica affermando di aver commesso il male non per un'indole meschina bensì per debolezza, per paura del giudizio (Rousseau 1959 [1853], 84-87). Cfr. il commento di Lejeune all'episodio: "La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau", in Id. 1996 [1975], 49-85.

l'avanzamento dell'intreccio; dall'altro, la violenza costituisce un'istanza di compromesso in quanto è rappresentata in maniera "moderata": il suo impiego è difatti giustificato dalla necessità di preservare l'armonia familiare e limitato, come vedremo, alla figura positiva del padre.

1. *Rappresentazione e rimozione della violenza nella Nouvelle Héloïse*

Prima di entrare nel vivo dell'analisi è bene ricapitolare lo stato dell'arte sulla questione: la presenza di figure autoritarie nella *Nouvelle Héloïse* è stata infatti oggetto di interesse di molti studiosi. In particolare, si è ormai consolidata l'ipotesi secondo cui, inserendo delle figure che si frappongono alla storia d'amore fra Julie e Saint-Preux, Rousseau introduca una distanza tra gli amanti che consente loro di contrastare la carica dinamica ma anche potenzialmente distruttiva dell'eros. La figura topica del padre che ostacola il matrimonio viene sostituita nella seconda parte del romanzo dallo sposo virtuoso, Wolmar, ma anche i personaggi che non si oppongono all'unione dei due giovani, come Claire e Milord Edouard, introducono una distanziamento, poiché l'amicizia funge da schermo protettivo contro il pericolo della fusione e dell'annullamento di sé nell'amante⁷.

Gli ormai classici studi di Starobinski, *L'œil vivant* (1961) e *La transparence et l'obstacle* (1971 [1957]), hanno il merito di aver mostrato come tutta l'opera rousseauiana si fondi sull'incessante *rêverie* di un mondo della trasparenza, dove le "belle anime" possano sperimentare la continuità di un dialogo a cui non si frapponga più alcuna conflittualità. Quest'armonia è a sua volta resa possibile dalla presenza dell'ostacolo, la separazione, che consente di negare il desiderio erotico attraverso la sublimazione virtuosa. Nella comunità di Clarens: "le désir paraît s'effacer pour faire place à la confiance enfantine ou à l'émulation vertueuse, l'on voit commencer le règne d'une intimité permise, où les regards échangés ne sont plus honteux, et où les gestes les plus tendres n'ont plus la signification érotique qui les eut rendus condamnables"⁸. Una

⁷ Sul carattere conflittuale della questione amorosa nella *Nouvelle Héloïse* si rimanda al saggio di Elena Pulcini (1990). La studiosa ha analizzato come il romanzo di Rousseau riprenda alcuni tratti dell'amore cortese nella sua accezione di *amour-passion* ossia spesa di sé, dono all'altro, ma se ne allontani in seguito inserendo la necessità più propriamente borghese dell'auto-conservazione, del mantenimento dell'integrità individuale. L'amore coniugale, nella sua accezione di *philia*, più simile a un rapporto di amicizia, permette all'individuo di mantenere quella distanza che impedisce la fusione con l'altro e l'annullamento di sé nell'altro. Si veda sulla questione anche de Rougemont (1972 [1939], 205-209).

⁸ Starobinski 1961, 117; trad. it.: Il desiderio sembra annullarsi per fare posto alla fiducia infantile o all'emulazione virtuosa, si vede iniziare il regno dell'intimità permessa, dove gli sguardi scambiati non sono più colpevoli, e dove i gesti più affettuosi non hanno più il significato erotico che li avrebbe resi condannabili. (Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive).

neutralizzazione del desiderio perpetuata grazie a un'interiorizzazione dell'autorità che non è tuttavia esente da momenti dolorosi, come mette in evidenza il capitolo dedicato alla *Nouvelle Héloïse* della tesi dottorale di Michèle Anstart-Dourlen, *Dénaturation et violence dans la pensée de J.-J. Rousseau* (1975). La funzione dell'Altro nel rapporto tra gli amanti, soprattutto nella seconda parte, quando Julie e Saint-Preux tentano di combattere i rinnovati assalti della loro passione giovanile, sarebbe quella di fungere da "sguardo", coscienza, sorta di personificazione del *super-io* freudiano (ivi, 168-169).

Le figure di terzi, in particolare il padre di Julie e Wolmar, non hanno, però, l'unico compito di effettuare una pressione coercitiva sugli altri. Il potere che questi possiedono sui personaggi principali, consentendo loro di guidarne la condotta, è dovuto al fatto che essi detengono una vera e propria autorità sia al livello della finzione epistolare, poiché hanno avuto accesso a tutte le lettere, sia sul piano dell'economia familiare immaginata da Rousseau. Sui rapporti di potere che reggono la comunità di Clarens si interroga Flora Champy in *Les relations de pouvoir à Clarens: un équilibre voué à l'échec?* (2012), mettendo in evidenza come il pensiero politico di Rousseau, pur nella sua indubbia originalità, debba molto alla concezione romana di *auctoritas*, con la sua gestione di tipo patriarcale e il ritorno di concetti quali *domus*, *familia* ed *exemplum*. Judith N. Shklar (2001) mette l'accento sul motivo psicologico che induce Rousseau a popolare tutti i suoi scritti di figure autoritarie e paterne: secondo lo studioso, il ginevrino avrebbe desiderato avere al suo fianco una guida, soprattutto perché sapeva di non possedere quelle qualità – sangue freddo e forza di personalità – di cui dota i suoi personaggi. Di questo ritorno delle figure paterne e della loro importanza nell'intreccio torneremo nel corso della nostra analisi.

Concludiamo accennando agli studi che hanno fatto riferimento alla specifica questione della rappresentazione della violenza nella *Nouvelle Héloïse*. Arbi Dhifaoui (1998) si interroga sulla violenza stessa dell'atto epistolare: la lettera-oggetto, sostituto dell'Altro, ha infatti un effetto illocutorio importante sul suo destinatario, provocando attesa, tensione e smarrimento. La lettera può anche essere il luogo dove la parola dei "terzi" si impone, ad esempio quando Julie viene costretta dal padre ad inviare un biglietto a Saint-Preux per revocare la promessa fattagli di non sposarsi senza il suo consenso (ivi, 364). Colette Piau-Gillot (1998, 394) illustra più generalmente la questione del matrimonio imposto nella letteratura settecentesca, mostrando come nella *Nouvelle Héloïse* l'unico mezzo in mano al padre-tiranno sia quello della violenza fisica, perché il patriarcato sarebbe stato ormai definitivamente messo in discussione.

Come dimostra la varietà e l'ampiezza degli studi citati, l'argomento è lungi dal poter essere trattato in modo esaustivo all'interno dello spazio limitato che abbiamo a disposizione. Abbiamo quindi deciso di privilegiare le parti in cui fosse rappresentata una violenza fisica, in particolare nella lettera LXIII, 1, chiedendoci quale fosse la sua funzione nel romanzo e che posizione assumesse l'autore verso di essa. Questo episodio sarà poi messo in parallelo

con un avvenimento analogo riportato nelle *Confessions*. L'autore, in entrambi i casi, pone il lettore di fronte allo spettacolo della scena violenta e sembra persino enfatizzare l'importanza dell'evento conferendogli un forte valore simbolico all'interno dell'economia testuale nonché notevoli conseguenze sul seguito dell'azione. Ciò sembra suggerire, come accennato sopra, un ritorno del "rimosso", una predilezione per il superato, un indugiare dell'autore in una zona dove quegli stessi comportamenti che vengono esclusi dallo spazio finzionale – secondo quanto dichiarato nella prefazione e nelle note – ricompaiono, ma mutati dall'autore stesso, per mezzo di una negazione dell'aggressività e della malvagità, in scene di espressione genuina dell'affettività tra i soggetti.

Abbiamo detto in precedenza che parlare di violenza nella finzione letteraria significa ricorrere a un vocabolario "plastico", in quanto impone di fare riferimento alla fisicità e alla corporeità dell'azione. Tuttavia, come mostrano le indagini di Anne Deneys-Tunney (1992, 193-265), nella *Nouvelle Héloïse* il corpo viene normalmente abolito dalla rappresentazione. Julie non parla mai né del proprio corpo né di quello dell'amante e, quando deve evocare le notti passate con Saint-Preux, lo fa sempre utilizzando un linguaggio morale che elude di fatto qualsiasi riferimento concreto alla fisicità. Si potrebbe aggiungere alle sue osservazioni che, paradossalmente, i riferimenti alla corporeità e a qualsiasi dimostrazione fisica di affetto sono molto più numerosi tra amici o all'interno della sfera familiare, mentre per gli amanti il linguaggio è sempre metaforico o evasivo; le lettere si popolano di espressioni quali "stringere tra le braccia", "voluttà" e "sospiri"⁹.

Se in generale il corpo si sottrae alla raffigurazione nel testo rousseauiano, nella lettera LXIII, 1 vi è una sorprendente e inusuale comparsa della fisicità durante la scena della contesa tra padre e figlia, che provoca una messa in risalto dell'episodio¹⁰. Il dissidio ha inizio con la discussione tra il barone d'Etange, padre di Julie, e Milord Edouard, amico di Saint-Preux, il quale si pronuncia in favore del matrimonio tra la giovane e il suo precettore. Il barone, che di fronte a una tale proposta va immediatamente su tutte le furie, se la prende

⁹ Si veda ad esempio la narrazione della scena del bacio nel boschetto nella lettera XIV, 1: "mais que devins-je un moment après, quand je sentis... la main me tremble... un doux frémissements... ta bouche des roses... la bouche de Julie... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras? [...] Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes, et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté..." (Rousseau 1978a, 64; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 75: "ma cosa divenni un momento dopo, quando sentii... la mano mi trema... un dolce fremito... la tua bocca di rosa... la bocca di Giulia... posarsi, premere la mia, e il mio corpo stretto tra le tue braccia? [...] Il fuoco s'esalava con i nostri sospiri dalle nostre labbra ardenti, il mio cuore smoriva sotto il peso della voluttà...").

¹⁰ È Anne Deneys-Tunney a constatare questa sorta di "corpo a corpo" che viene messo in scena nella lettera LXIII, 1 (1992, 235). Secondo la lettura della studiosa francese su tutta la lettera LXIII planerebbe l'ombra dell'incesto e il padre, provocando l'aborto spontaneo di Julie, si sostituirebbe a Saint-Preux impedendo a quest'ultimo di diventare padre.

in seguito con la moglie in presenza di Julie, rimproverando la donna di aver introdotto nella propria casa un giovane “sans état et sans nom”¹¹.

La narrazione – è Julie stessa a raccontare gli avvenimenti scrivendo alla cugina – si apre con una caratterizzazione della figura del padre, il quale viene descritto con tratti da tiranno: “mon père entra dans la chambre de ma mère, *les yeux étincelants, le visage enflammé*; dans un état en un mot où je ne l’avais jamais vu. Je compris d’abord qu’il venait d’avoir querelle ou qu’il allait la chercher”¹². Julie rimane a lungo in silenzio durante la disputa tra il padre e la madre – silenzio che simbolizza il suo non diritto alla parola rispetto all’istanza autoritaria e dispotica rappresentata dal padre – ma, non appena il barone inizia ad offendere in modo brutale il suo amante, la giovane non può più tacere e afferma: “au nom du Ciel, lui dis-je, daignez-vous apaiser; jamais un homme digne de tant d’injures ne sera dangereux pour moi”¹³. La frase di Julie ha in realtà uno statuto ambiguo: non fa alcuna allusione alla propria relazione illecita – nonostante poche righe sopra dichiarasse di essere pronta a confessare tutto ai propri genitori. L’eroina non fa che difendere il proprio *status* di individuo, la propria capacità a discernere e saper scegliere tramite il proprio sentimento morale. Nonostante ciò, il barone reagisce in modo violento:

À l’instant, mon père, qui crut sentir un reproche à travers ces mots, et dont la fureur n’attendait qu’un prétexte, s’élança sur ta pauvre amie: pour la première fois de ma vie je reçus un soufflet qui ne fut pas le seul; et, se livrant à son transport avec une violence égale à celle qu’il lui avait coûtée, il me maltraita sans ménagement, quoique ma mère se fût jetée entre deux, m’eût couverte de son corps, et eût reçu quelques-uns des coups qui m’étaient portés.
En reculant pour les éviter, je fis un faux pas, je tombai, et mon visage alla donner contre le pied d’une table qui me fit saigner. (Rousseau 1978a, 174-175)

Immediatamente mio padre, che credette di sentire un rimprovero nelle mie parole, e la cui furia non aspettava che un pretesto, si slanciò contro la povera tua amica: per la prima volta in vita mia ricevetti uno schiaffo che non rimase solo; abbandonandosi poi al suo impeto con una violenza pari a quella che l’aveva provocato, mi malmenò senza nessun riguardo, benché mia madre si fosse gettata fra noi due e m’avesse fatto scudo del suo corpo, pigliandosi alcune percosse destinate a me. Tirandomi indietro per evitarle misi un piede in fallo e caddi, battendo il viso contro la gamba d’una tavola, e cominciai a sanguinare. (Trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 188)

¹¹ Rousseau 1978a, 173; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 186: “senza stato e senza nome”.

¹² *Ibidem*; trad. it., *ibidem*: “Entrò nella camera di mia madre, con gli occhi sfavillanti e il volto in fiamme; insomma, in uno stato in cui non l’avevo mai visto. Capii subito che aveva avuto un diverbio, o che voleva attaccar briga”. Il corsivo è nostro.

¹³ *Ivi*, 174; trad. it., *ivi*, 188: “In nome del cielo, gli dissi, ‘vogliate calmarvi; mai uomo degno di tante ingiurie sarà pericoloso per me’”.

In poche righe si susseguono una serie di verbi di moto che narrano la vicenda come in una successione di scene cinematografiche, invitando il lettore a ricostruire e immaginare visivamente quanto accaduto. Non stupisce, quindi, che l'incisore Moreau le Jeune, nella sua serie di illustrazioni della *Nouvelle Héloïse* per l'edizione di Londra del 1774, inserisca un disegno raffigurante il barone d'Étange con il braccio alzato, in procinto di colpire Julie e la madre che si frappone fra i due (Tane 2014, 386).

Nonostante quest'azione si presti favorevolmente ad una raffigurazione pittorica, è interessante notare che essa non viene scelta da Rousseau come soggetto di una delle illustrazioni che dovevano accompagnare l'edizione del 1761. Anche in questo caso, notiamo quindi che l'apparato paratestuale tende ad offuscare gli aspetti perturbanti del romanzo; nei "Sujets des estampes", con i quali Rousseau diede a Gravelot le direttive per i disegni, il padre appare una sola volta, ma la scena che viene scelta non lo raffigura in modo negativo. L'episodio è infatti ripreso dalla lettera XVIII, 3 in cui Julie racconta come il padre l'abbia convinta a non opporsi alla sua decisione di sposarla con l'amico Wolmar. L'illustrazione, intitolata significativamente, "La force paternelle" è accompagnata da questa descrizione:

La Scène se passe dans la chambre du Baron d'Étange, père de Julie. Julie est assise, et près de sa chaise est un fauteuil vide: son père qui l'occupait est à genoux devant elle, lui serrant les mains, versant des larmes, et dans une attitude suppliante et pathétique. Le trouble, l'agitation, la douleur sont dans les yeux de Julie. On voit, à un certain air de lassitude, qu'elle a fait tous ses efforts pour relever son père ou se dégager; mais n'en pouvant venir à bout, elle laisse pencher sa tête sur le dos de sa chaise, comme une personne prête à se trouver mal; tandis que ses deux mains en avant portent encore sur les bras de son père. Le Baron doit avoir une physionomie vénérable, une chevelure blanche, le port militaire, et, quoique suppliant, quelque chose de noble et de fier dans le maintien. (Rousseau 1978b, 766-767)

La Scena è ambientata nella camera del Barone d'Étange, padre di Julie. Julie è seduta, e vicino alla sua sedia vi è una poltrona vuota: suo padre che l'occupava è in ginocchio davanti a lei, le stringe le mani, versa delle lacrime ed ha un atteggiamento supplichevole e patetico. Il turbamento, l'agitazione e il dolore sono negli occhi di Julie. Si vede, da una certa fiacchezza, che ha fatto ogni sforzo per rialzare suo padre o liberarsi; ma non essendovi riuscita, tiene la testa inclinata sullo schienale della sedia, come una persona che sta per sentirsi male; mentre le sue mani in avanti si aggrappano ancora alle braccia di suo padre. Il barone deve avere una fisionomia venerabile, la chioma bianca, l'abito militare e, benché supplicante, qualche cosa di nobile e fiero nel portamento.

Notiamo che il rapporto tra narrazione e raffigurazione è reciproco: se il racconto si presta favorevolmente alla raffigurazione, anche l'illustrazione deve avere una capacità narrativa. La descrizione fatta da Rousseau per l'illustrazione

indica che l'immagine dovrebbe far dedurre al lettore la successione dell'azione: la poltrona vuota permette di comprendere il movimento del barone che si è alzato per prostrarsi di fronte a Julie, ma il corpo di quest'ultima deve trasmettere addirittura tre momenti diversi: la resistenza, la rassegnazione e il protendersi in modo amorevole verso il padre. I gesti assumono nell'illustrazione un significato morale, dovendo consentire al lettore di comprendere meglio la psicologia e il conflitto interno al personaggio.

Ciò che l'immagine suggerisce è che Rousseau abbia scelto di mettere l'accento su una scena tipicamente sentimentale e patetica e, inoltre, si sia preoccupato del fatto che il barone assuma una postura "nobile e fiera". Malgrado l'atteggiamento di sottomissione in cui viene descritto, l'immagine non deve togliere nulla all'autorità paterna, e, al contrario, rinforzarla con tratti di clemenza e mitezza.

La scelta della rappresentazione del padre in una posa autoritaria ma clemente, piuttosto che la scena brutale della contesa per cui opta Moreau, svela l'elusione da parte di Rousseau di un episodio che ha un rilievo molto importante a livello intradiegetico. Se questa rimozione conferma la mancanza di denuncia dell'atto violento da parte dell'autore, questa è totalmente assente anche nelle parole dell'eroina. La successione delle vicende nel romanzo fa in modo che all'iniziale movimento di rivolta verso l'istanza autoritaria faccia seguito un ritorno verso di essa. Nelle prime lettere Julie prende la parola e dichiara il proprio amore, affermando quindi la rottura con il mondo parentale che le imporrebbe il silenzio e proclamando la propria emancipazione rispetto all'educazione che le è stata imposta. Tuttavia, di fronte al conflitto, si fa strada l'ombra perturbante dell'allontanamento dalla "natura" e della perdita di sé e l'eroina finisce per restituire al padre il proprio corpo, immolandosi come vittima sacrificale:

Enfin, mon père m'a donc vendue? Il fait de sa fille une marchandise, une esclave, il s'acquitte à mes dépens! Il paye sa vie de la mienne!... car je le sens bien, je n'y survivrai jamais... père barbare et dénaturé! Mérite-t-il... quoi, mériter? C'est le meilleur de père; il veut unir sa fille à son ami, voilà son crime.
(Rousseau 1978a, 94)

Mio padre m'ha forse venduta? tratta sua figlia come una merce, una schiava, si sdebita a mie spese! paga la sua vita con la mia!... perché lo sento bene, non potrò sopravvivere... padre barbaro, snaturato! meriterebbe... che, meritare? è il migliore dei padri; vuole unire sua figlia al suo amico, questo è il suo delitto. (Trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 105-106)

Julie, per un momento, sembra intuire che il comportamento del padre è "snaturato" perché si frappa alla realizzazione del desiderio naturale della figlia: il matrimonio con Saint-Preux rappresenterebbe di fatto l'emancipazione dai codici dell'Ancien Régime, e la proclamazione della libertà dell'individuo. Eppure l'eroina non compie questo atto; Rousseau non può rappresentare un

mondo senza padri, e se la parola si libera attraverso la missiva, intesa come mezzo privilegiato dell'espressione e dell'affermazione di sé, il corpo rimane ancora legato alla coercizione autoritaria.

Nella lettera LXIII il momento del sopruso fisico non coincide con lo sdegno di Julie, bensì con la riconciliazione di lei con il padre, tanto che subito dopo il racconto della sua caduta l'eroina afferma: "ici finit le triomphe de la colère et commença celui de la nature"¹⁴. Questa frase introduce la seconda parte della narrazione: dopo la crisi, il ritorno all'armonia familiare, caratterizzata da un'effusione sentimentale e da una profusione di carezze tra padre e figlia.

Tutto nel testo suggerisce che, anziché irritarsi con il barone per la violenza perpetrata contro di lei, Julie è riconoscente verso il padre. Il momento più doloroso per l'eroina è stato quello precedente alla violenza fisica: ciò che l'ha ferita è infatti la violenza verbale del linguaggio paterno che, indirizzandosi all'oggetto del proprio amore, ha esacerbato il suo senso di colpevolezza. Alla violenza di tipo fisico segue invece immediatamente il sollievo e il ritorno alla "natura".

È importante sottolineare l'accostamento e l'opposizione dei termini "violenza" e "natura" all'interno della lettera: per Rousseau il termine violenza coincide proprio con uno stato di "snaturamento", di perdita da parte del soggetto della propria integrità. Non a caso le occorrenze del termine "violenza" nel romanzo sono associate o a un comportamento di tipo tirannico, come nel caso citato, oppure alla violenza della passione, anch'essa capace di portare l'individuo alla distruzione e alla perdita di sé. Il termine "natura" deve essere considerato, nel vocabolario rousseauiano, proprio come antitesi della violenza, stato di non-confittualità tra gli individui: "la nature désigne l'accord moral – la paix sociale – elle ne doit donc pas être considérée comme entièrement donnée dans la nature de l'homme, bien qu'elle ait parti liée avec ses mouvements spontanés. Par opposition, l'abandon aux sens et aux passions, ce serait la séparation et la guerre"¹⁵.

Nella scena riportata è la caduta di Julie, nel momento culminante della contesa, a ricondurre la situazione allo "stato di natura", provocando la fine della collera del padre e un ritorno a un atteggiamento affettuoso e premuroso. D'altronde, l'aggressività come parossismo della crisi è un motivo ricorrente nell'opera del ginevrino e anche Saint-Preux, nei momenti di disperazione di fronte alla perdita dell'oggetto del suo amore, fa sogni funesti e arriva persino

¹⁴ Ivi, 175; trad. it., ivi, 188: "Qui termina il trionfo della collera e comincia quello della natura".

¹⁵ Desney-Tunney, 1992, 237; trad. it.: La natura designa l'accordo morale – la pace sociale – non deve quindi essere considerata come interamente innata nella natura dell'uomo, anche se è collegata a dei movimenti spontanei. Al contrario, l'abbandono ai sensi e alle passioni, significherebbe separazione e guerra.

a desiderare il decesso dell'amata¹⁶. La crisi per Rousseau ha una funzione specifica e il termine assume un senso medicale: essa rappresenta il punto più alto della malattia a cui segue un sentimento calmante e di liberazione (Martin 2006, 343).

La furia del padre di Julie non solo mette fine al diverbio a livello dell'episodio raccontato nella lettera, ma ha un effetto anche sull'intreccio. Questa lettera costituisce infatti uno snodo drammatico fondamentale che anticipa l'evoluzione psicologica di Julie dalla ribellione contro la legge del padre alla sua accettazione. Verso la fine del racconto l'eroina, pur inveendo ancora contro quei "mostri infernali" che sono i pregiudizi, afferma: "il me semble que je tourne les yeux avec plus de regret sur l'heureux temps où je vivais tranquille et contente au sein de ma famille, et que je sens augmenter le sentiment de ma faute, avec celui des biens qu'elle m'a fait perdre"¹⁷. La nostalgia per il tempo felice e il desiderio di regressione alla fase infantile prima della scoperta dell'eros annunciano già la decisione dell'eroina di rinunciare per sempre a Saint-Preux. La violenza del padre sembra essere necessaria allo sviluppo della vicenda perché ha lo scopo di neutralizzare e controbilanciare un'altra violenza: quella dell'eros, con la sua minaccia di disintegrazione dell'io. Essa permette il passaggio dalla guerra contro la Legge, rappresentata dal Padre, alla sua accettazione che assume però un carattere di regressione perché la riconciliazione comporta una sovra-compensazione con un'espressione eccessiva di affetto rispetto al dissidio.

Portando l'analisi ancora più avanti si potrebbe affermare che Julie *ricerca* la punizione allo scopo di mettere fine al proprio senso di colpa per aver trasgredito il divieto paterno. La violenza del padre, benché questi sia all'oscuro della relazione clandestina tra la giovane e Saint-Preux, rappresenterebbe la sanzione che la giovane si auto-infligge per il crimine dell'amplesso clandestino. Mettendo "il piede in fallo" Julie afferma la propria vulnerabilità, l'impossibilità di trasgredire la legge paterna che vige ancora sul suo corpo: difatti la caduta provocherà la perdita del bambino che aveva in grembo e la sua regressione da madre a figlia.

Il fatto che la giovane sembri desiderare l'espiazione della propria colpa è confermato da una sovversione nel suo comportamento. Prima di essere stata schiaffeggiata dal padre, era pronta a confessare tutto e, come abbiamo messo in luce, difendeva ancora la propria libertà individuale; dopo la violenza, invece, assume l'attitudine della colpevole: "Je feigns de glisser; je jetai pour

¹⁶ Durante la passeggiata a Meillerie con Julie, Saint-Preux è assalito da ricordi così acuti e dolorosi da desiderare di gettarsi nel lago insieme alla donna amata per mettere fine alle sue sofferenze (lettera XVII, 4). Un simile desiderio funesto sembra ripresentarsi nel racconto del sogno in cui Saint-Preux vede Julie morta e coperta da un velo (lettera IX, 5).

¹⁷ Rousseau 1978a, 177; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 190-191: "Mi pare che considero con maggior rimpianto il tempo felice che vivevo tranquilla e contenta in seno alla mia famiglia, e che sento aumentare il sentimento del mio fallo con quello dei beni che m'ha fatto perdere".

me retenir un bras au cou de mon père; je penchai mon visage sur son visage vénérable, et dans un instant il fut couvert de mes baisers et inondé de mes larmes”¹⁸. La dimostrazione d'affetto, il chinarsi con un gesto di prostrazione, le lacrime: tutto sembra indicare il desiderio di ottenere il perdono del padre “venerato” che, tuttavia, l'ha appena riempita di percosse. Il giorno dopo, di fronte al barone che si scusa per la propria aggressività, ma che dichiara la propria fermezza e la propria autorità, Julie esclama: “Pour moi, je lui ai dit, et je le pense, que je serais trop heureuse d'être battue tous les jours au même prix, et qu'il n'y a point de traitement si rude qu'une seule de ses caresses n'efface au fond de mon cœur”¹⁹. Le parole di Julie sembrano manifestare quella tendenza al masochismo che abbiamo già detto essere una componente della psicologia rousseauiana. La doppia affermazione della frase “je lui ai dit, et je le pense” sembra inoltre tradire una falsa coscienza dell'eroina, come se fosse necessario affermare che le parole dette al padre corrispondano a ciò che effettivamente pensa, mettendo così in dubbio la franchezza stessa di Julie.

Sembra che nell'intero episodio Rousseau abbia tentato di minimizzare la portata conflittuale del rapporto tra Julie e il padre, mettendo invece l'accento sul rapporto di affetto che li unisce e dando al padre l'aspetto di un uomo venerando e buono. Il rimedio del male, attraverso il meccanismo della sovra-compensazione, cancella di fatto non solo la colpa della figlia ma persino quella del padre. Il barone d'Etange viene dipinto come un tiranno solo nel momento in cui si identifica con l'ideologia della classe aristocratica a cui appartiene, con i suoi pregiudizi e le sue angherie, ma non quando viene rappresentato come padre. In quanto figura paterna Rousseau si cura di dotarlo di tutte le qualità che questo dovrebbe possedere: pietà e affetto verso la figlia. Infatti, nella seconda parte del romanzo, quando il suo ruolo di “ostacolo” all'unione degli amanti non sarà più necessario – perché questo sarà occupato da un'altra immagine paterna, quella di Wolmar – la sua figura sarà rappresentata in modo totalmente positivo.

Se il ritorno del rimosso è presente nel romanzo a livello dei contenuti – in quanto impossibile affrancamento dall'autorità che è stata rinnegata – questo sembra caratterizzare anche le scelte narrative, poiché la rappresentazione della violenza appare come una regressione rispetto all'ideologia propugnata dalla letteratura della *sensibilité*. Quindi, non solo è interessante notare che l'episodio di violenza ha il valore di uno snodo all'interno dell'intreccio, permettendo il passaggio dalla ribellione contro la Legge all'accettazione di essa, ma ciò che va messo in risalto è che tale trasformazione può avvenire

¹⁸ Ivi, 176; trad. it., ivi, 189: “Finsi di scivolare; per trattenermi gettai un braccio al collo di mio padre; chinai il mio sul suo venerato volto e subito lo coprii di baci e lo inondai di lagrime”.

¹⁹ *Ibidem*; trad. it., ivi, 190: “Quanto a me gli ho detto (e lo penso) che mi sentirei troppo felice di essere picchiata tutti i giorni a quel prezzo, e che non c'è duro maltrattamento che una sola delle sue carezze non sappia cancellarmi in fondo al cuore”.

esclusivamente per mezzo di questo episodio. La violenza che Julie subisce, e accetta, le consente di estinguere gli eccessi della passione e di abbracciare la scelta del sacrificio e della rinuncia in nome dell'armonia familiare. All'interno dell'oggetto letterario questo procedimento si configura come un'impossibilità, da parte dell'autore, di condurre la propria eroina a una tale scelta senza il ricorso a un "ostacolo" rappresentato in tutta la sua materialità narrativa. In altre parole, Rousseau, dopo aver negato la necessità del male all'interno della finzione, deve tuttavia ricorrere ad esso per spiegare l'evoluzione psicologica della propria eroina. La violenza del padre è necessaria nell'intreccio perché Julie prenda consapevolezza delle possibili conseguenze nefaste di una passione smoderata così come, più tardi, il matrimonio con Wolmar diventerà la condizione imprescindibile alla "rivoluzione" nel cuore dell'eroina e alla sua decisione di rimanere fedele al marito²⁰. La coercizione del corpo cui Julie è sottomessa non è solo un elemento che riaffiora laddove non si vorrebbe più trovarlo ma è condizione stessa dell'evoluzione del personaggio e suggerisce, in quanto all'autore, la necessità di ricorrere a una causalità esterna per spiegare i cambiamenti avvenuti nella psicologia della propria eroina. In altre parole, il personaggio è ancora rappresentato come un "oggetto" all'interno della narrazione piuttosto che come un'entità psicologica dotata di una coscienza individuale ben distinta.

2. *Figure paterne nelle Confessions e nella Nouvelle Héloïse*

La repressione autoritaria e la mancata emancipazione dell'eroina appaiono quindi come elementi necessari all'economia testuale, ma anche come categorie profondamente radicate nella psicologia rousseauiana, che rivelano l'impossibilità di concepire una rottura totale con il padre. L'immagine del padre, come Rousseau la rappresenta nelle *Confessions*, è in effetti dotata principalmente di caratteristiche che fanno di lui una figura mite, dai tratti femminili e incline all'effusione sentimentale, come dimostrano i momenti di commozione nei quali padre e figlio piangono la madre morta o le notti passate sui libri a leggere come "bambini" (Rousseau 1959, 7-8). Tuttavia, anche nel caso della propria figura paterna, non è del tutto assente una connotazione violenta e un tentativo di rimozione dell'aggressività. Nel I libro è presente una scena analoga a quella descritta nella *Nouvelle Héloïse*; in questo caso i personaggi sono il padre, autore dell'atto violento, il fratello, che subisce l'angheria e Jean-Jacques che prende il posto della madre di Julie ricevendo le percosse che non erano destinate a lui:

²⁰ Si veda la lettera in cui Julie racconta a Saint-Preux del proprio matrimonio (XVIII, 3).

J'avais un frère plus âgé que moi de sept ans. [...] Je ne le voyais presque point: à peine puis-je dire avoir fait connaissance avec lui: mais je ne laissais pas de l'aimer tendrement, et il m'aimait, autant qu'un poliçon peut aimer quelque chose. Je me souviens qu'une fois que mon père le châtaient rudement et avec colère, je me jetai impétueusement entre deux l'embrassant étroitement. Je le couvris ainsi de mon corps recevant les coups qui lui étaient portés, et je m'obstinai si bien dans cette attitude, qu'il fallut enfin que mon père lui fit grâce, soit désarmé par mes cris et mes larmes, soit pour ne pas me maltraiter plus que lui. (Rousseau 1959, 9-10)

Avevo un fratello di sette anni maggiore di me. Imparava il mestiere di mio padre. [...] Non lo vedevo quasi mai, appena posso dire d'averlo conosciuto; eppure non lo amavo per questo meno teneramente, ed egli mi voleva bene quanto un piccolo scapestrato può amare qualcosa. Mi ricordo d'una volta che mio padre lo castigava severamente, e con ira, e io mi gettai impetuosamente tra loro due, abbracciandolo stretto. Lo riparai così col mio corpo, ricevendo su di me le percosse che gli venivano inferte, e tanto mi ostinavo in questo atteggiamento che mio padre dovette fargli grazia disarmato dai miei strilli e dalle mie lacrime, e per non malmenare me più di lui. (Trad. it. di Cesarano in Rousseau 1983 [1976], 9-10)

Il collegamento intertestuale tra le *Confessions* e la *Nouvelle Héloïse* è evidente: difficile poter affermare se in questo caso l'autore abbia arricchito la finzione di un ricordo particolarmente significativo della propria vita o se è piuttosto la ricostruzione autobiografica che si è nutrita della finzione letteraria. Ad ogni modo, è interessante notare che Rousseau si identifica piuttosto con il personaggio materno, con la figura che simbolizza il sacrificio di sé, e nel suo masochismo potrebbe nascondersi un desiderio rimosso di aggressività. A differenza di Julie, il fratello è una figura negativa, un libertino poco incline al lavoro, e il padre arresta la propria violenza sì per un sentimento paterno, che è tuttavia rivolto a Jean-Jacques – quello stesso “buon” Jean-Jacques che “ama teneramente” il fratello scapestrato. Sono le grida e le lacrime di Rousseau a mettere termine al trasporto del padre: l'episodio mette così l'accento sul desiderio dello scrittore di essere oggetto d'amore e conferma la commistione inestricabile, nella psicologia e scrittura rousseauiana, di sentimenti affettuosi e pulsioni violente, dove queste ultime, anziché provocare distacco e conflitto, danno luogo a un riavvicinamento e a una dimostrazione d'amore tra gli individui.

Il seguito della vicenda sembra confermare, come già avveniva nel romanzo, l'importanza affettiva e simbolica che viene conferita all'episodio. Il fratello maggiore, connotato negativamente a causa del suo libertinaggio, è rappresentato come l'unico “malvagio” della famiglia e difatti lascia la casa paterna scomparendo per sempre dalla vita di Jean-Jacques. L'autore rimane così “fils unique”²¹ e gode di un'educazione degna del figlio di un re: coccolato, amato e circondato da esempi positivi. La vicenda delle percosse assume anche in

²¹ *Ibidem*; trad. it. *ibidem*: “figlio unico”.

questo caso il valore di un momento parossistico: si configura come il culmine delle tensioni provocate dalla “deviazione” verso il male del fratello. Il piccolo Jean-Jacques, con il suo atteggiamento di sacrificio e di amore incondizionato, si guadagna invece il benvolere del padre e il proprio posto privilegiato all’interno della casa. La violenza ha anche qui l’effetto di provocare un passaggio: dallo squilibrio dovuto alla presenza dell’elemento “fuor di natura”, ossia il fratello maggiore, all’armonia di una *domus* dove l’autorità paterna sia anche garanzia di armonia e felicità.

Tornando alla questione del romanzo, se Julie sembra essere refrattaria a troncare quel cordone ombelicale che la lega alla propria famiglia, anche Saint-Preux è continuamente alla ricerca di una guida, di una figura autoritaria che lo accompagni. Dapprima vassallo obbediente della propria amata²², si affida in seguito alle volontà dell’amico Milord Edouard²³ ed, infine, una volta integrato nella comunità di Clarens, si lascia guidare da quello che era inizialmente il suo rivale, lo sposo di Julie. Il fatto che Wolmar assuma i tratti di una figura paterna è addirittura evidente in alcune lettere di Saint-Preux (cfr. XI, 4):

Je voyais à ses côtés le grave Wolmar, cet époux si chéri, si heureux, si digne de l'être. Je croyais voir son œil pénétrant et judicieux percer au fond de mon cœur et m'en faire rougir encore; je croyais entendre sortir de sa bouche des reproches trop mérités, et des leçons trop mal écoutées. (Ivi, 487)

Vedevo al suo fianco il grave Wolmar, quello sposo prediletto, così felice e così degno di esserlo. Mi pareva di vedere il suo occhio acuto e giudizioso penetrarmi fino in fondo al cuore e farmi arrossire ancora; mi pareva di udire dalla sua bocca dei rimproveri anche troppo meritati, e delle lezioni troppo male ascoltate. (Trad. it. ivi, 508)

In queste parole appare la funzione assunta da Wolmar come istanza parentale di fronte al quale Saint-Preux regredisce ad uno stato infantile; egli si dipinge come il bambino che gioisce al contempo della propria birbanteria e dell’essere colto in delitto flagrante. Tuttavia, di nuovo il padre non viene rappresentato unicamente come istanza coercitiva che esacerba il senso di colpa

²² Sui rapporti di vassallaggio tra Julie e Saint-Preux, ripresi dal culto dell’amore cortese, si veda l’analisi di Leborgne (2002). Secondo lo studioso francese il rapporto tra gli amanti non sarebbe esente da una certa connotazione sado-masochista, con una forte propensione coercitiva da parte di Julie. Il sacrificio dell’oggetto di desiderio richiesto a Saint-Preux in nome della legge morale investita su di lui, avrebbe un carattere fortemente perverso. Sulla funzione di Julie come provocatrice e regolatrice del desiderio erotico si veda anche Benrekassa (1992). Notare inoltre che Rousseau era stato “iniziato” all’amore da una donna più grande e con un forte ascendente su di lui, Mme de Warens.

²³ Come appare nella lettera XXIV, 3 in cui Saint-Preux accetta la proposta di Milord Edouard di inviarlo in guerra: “faites, Milord; ordonnez de moi, vous ne serez désavoué sur rien. En attendant que je mérite de vous servir, au moins que je vous obéisse” (Rousseau 1978a, 394; trad. it. di Bianconi in Rousseau 1999, 415: “fate pure, milord, disponete di me; non vi smentirò in niente. Aspettando di meritare di servirvi, lasciate almeno che vi ubbidisca”).

bensì anche come figura del benefattore e del salvatore, capace di riportare a una nuova vita (cfr. VII, 5):

Jamais homme n'entreprit ce que vous avez entrepris, jamais homme ne tenta ce que vous avez exécuté; jamais âme reconnaissante et sensible ne sentit ce que vous m'avez inspiré. La mienne avait perdu son ressort, sa vigueur, son être; vous m'avez tout rendu. J'étais mort aux vertus ainsi qu'au bonheur: je vous dois cette vie morale à laquelle je me sens renaître. O mon Bienfaiteur! O mon père! En me donnant à vous tout entier, je ne puis vous offrir, comme à Dieu même, que les dons que je tiens de vous. (Ivi, 611)

Nessun uomo mai intraprese ciò che voi avete intrapreso, nessun uomo mai tentò ciò che voi avete eseguito; nessuna anima sensibile e riconoscente non provò mai ciò che m'avete ispirato. La mia aveva perduto ogni slancio, ogni vigore e il suo stesso essere; voi m'avete restituito tutto. Ero morto alle virtù come alla felicità: a voi devo la vita morale alla quale mi sento rinascere. O mio benefattore! o mio padre! Dandomi a voi tutto intero, non vi posso offrire, come a Dio stesso, se non i doni che m'avete dato. (Trad. it. ivi, 633)

Senza poter approfondire ulteriormente l'analisi del rapporto tra Saint-Preux e Wolmar, vorremmo segnalare come la figura dello sposo di Julie, pur rappresentando il mondo antitetico a quello dell'ancien régime – l'individuo che si distingue per le sue qualità morali e non per il lignaggio – è ancora detentore di un potere sul corpo della donna. Nella lettera V, 5 Wolmar viola l'intimità di Julie che sta pregando:

Il se mit à marche doucement; je le suivis sur la pointe du pied. Nous arrivâmes à la porte du cabinet; elle était fermée. *Il l'ouvrit brusquement.* Milord, quel spectacle! Je vis Julie à genoux, les mains jointes, et toute en larmes. Elle se lève avec précipitation, s'essuyant les yeux, se cachant le visage, et cherchant à s'échapper: on ne vit jamais une honte pareille. Son mari ne lui laissa pas le temps de fuir. (Ivi, 596)

Si mosse piano piano; io gli andai dietro in punta di piedi. Giunti alla porta del gabinetto, la trovammo chiusa. *Wolmar l'apri di colpo.* Che spettacolo, milord! Vidi Giulia in ginocchio, le mani giunte, tutta in lagrime. Si alza di scatto, s'asciuga gli occhi, si nasconde la faccia, cerca di scappare: non ho mai visto tanta confusione. Il marito non le diede tempo di fuggire. (Trad. it. ivi, 618-619; cors. nostro)

In questo caso la violenza non è commessa sul corpo stesso di Julie, ma è la porta ad essere aperta bruscamente. Rispetto alla scena della disputa con il padre è stata introdotta una figura di spostamento: dalla violazione del corpo alla violazione di ciò che ostacola la vista del corpo. Il gesto di aprire la porta dello stanzino dove Julie sta pregando appare infatti come un'irruzione nello spazio intimo della donna, tanto più che il marito, essendo ateo, non dà alla preghiera lo stesso valore di Julie. Ma ciò che conferma il carattere autoritario del gesto è proprio la parola di Saint-Preux: Julie è ridotta a spettacolo, a og-

getto di contemplazione cui usufruiscono liberamente le figure maschili della casa: il padre, Wolmar, che sembra fare strada al figlio, Saint-Preux.

Wolmar, pur distinguendosi dal padre tiranno per la propria razionalità e per avere come obiettivo il bene comune, dimostra che la figura della guida e del padre sono comunque dipinte da Rousseau come istanze che conservano tratti dispotici. La detenzione del potere e il diritto alla violazione del corpo altrui sono ancora prerogativa del padre.

Quest'impossibilità dell'autore a mettere in scena una vera e propria rottura con l'istanza paterna sembra tradire la difficoltà dell'affrancamento dei Figli dalle figure autoritarie da cui nel frattempo si proclama l'indipendenza. Il Padre, figura rappresentativa del regime monarchico e dell'epoca aristocratica, i cui soprusi vengono messi in scena e denunciati per mezzo della finzione letteraria, appare refrattario alla necessità ideologica e affettiva del superamento.

L'ultima lettera di Julie, scritta in punto di morte, riaffermerà la libertà della parola, l'emancipazione della coscienza dalle istituzioni vigenti, tornando ad esprimere la permanenza del proprio amore per Saint-Preux. La libertà rimane tuttavia confinata nello spazio dell'interiorità, che si oggettiva nello spazio privato della lettera, come quando Julie denuncia il padre di essere un tiranno e di aver venduto il corpo della figlia, senza tuttavia trasformarsi in una vera azione di ribellione. Il mancato superamento del codice induce così Julie a percorrere la via del sacrificio e della rinuncia.

La consapevolezza di Julie riguardo all'impossibile emancipazione del proprio corpo e la scelta di accettare la coercizione, nonostante questa venga almeno ideologicamente rifiutata, porta a confermare la nostra ipotesi di partenza secondo cui la *Nouvelle Héloïse* metterebbe in scena un ritorno del superato. Julie sembra essere bloccata in quella fase, descritta da Orlando, in cui il desiderio irrazionale è "accettato ma non propugnato" (1992, 80). L'eroina è consapevole dello stato di repressione cui è sottomessa dall'autorità paterna e dall'ordine dell'Ancien Régime e, come dimostra la lettera finale, cosciente della potenza della carica erotica che vive ancora in lei, ma non tenta di rivendicare i propri diritti se non nello spazio della lettera e della parola.

Il mancato affrancamento di Julie dall'autorità paterna sembra essere un contenuto del romanzo che corrisponde, sul piano formale, al non superamento del codice anche da parte dell'autore. Rousseau assume un'ideologia nel proprio romanzo poiché proclama la sua adesione al nuovo codice estetico e sociale della *sensibilité* rifiutando la messa in scena della malvagità e della violenza. Eppure, come ha dimostrato la nostra analisi testuale, la violenza non solo ricompare all'interno del testo ma si fa anche veicolo dell'evoluzione psicologica dei personaggi e della progressione dell'intreccio. Essa è descritta nei dialoghi più patetici e meno narrativamente originali del romanzo, ma pare che proprio in quanto tecnica narrativa che fa utilizzo di categorie più vicine a codici ormai superati assuma una funzione liberatoria, permettendo la fine e il superamento del conflitto.

Riferimenti bibliografici

- Andress David (2004), *The French Revolution and the People*, London, Hambledon-London.
- Ansart-Dourlen Michèle (1975), *Dénaturation et violence dans la pensée de J.-J. Rousseau*, Paris, Klincksieck.
- Benrekassa Georges (1992), “Le désir d’Héloïse”, in J.-L. Jam (éd.), *Eclectisme et cohérences des Lumières. Mélanges offerts à Jean Ehrard*, avec une préface de René Pomeau, Paris, Nizet, 55-68.
- Champy Flora (2012), “Les relations de pouvoir à Clarens: un équilibre voué à l’échec?”, *Dix-huitième siècle* I, 44, 519-543.
- Debaisieux Martine, Verdier Gabrielle (1998a), *Violence et fiction jusqu’à la Révolution*, travaux du IX^e colloque internationale de la Société d’Analyse de la Topique romanesque (SATOR) (Milwaukee – Madison, septembre 1995), Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Debaisieux Martine, Verdier Gabrielle (1998b), “Avant-propos”, in Debaisieux, Verdier 1998, 11-18.
- Deneys-Tunney Anne (1992), *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France.
- Dhifaoui Arbi (1998), “L’épistolaire et/ou la violence dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau”, in Debaisieux, Verdier 1998a, 357-366.
- Leborgne Erik (2002), “De Saintré à Saint-Preux: culte amoureux et vassalité dans la première partie de *La Nouvelle Héloïse*”, in Jacques Berchtold, François Rosset (éds.) *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t. 44, *L’amour dans ‘La Nouvelle Héloïse’. Texte et intertexte*, Actes du colloque de Genève (10-12 juin 1999), Genève, Droz, 81-99.
- Lejeune Philippe (1996 [1973]), “La punition des enfants, lecture d’un aveu de Rousseau”, in Id., *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 49-85.
- Martin Christophe (2006), “Les monuments des anciennes amours: lieux de mémoire et art de l’oubli dans *La Nouvelle Héloïse*”, in Danielle Bohler (éd.), *Le temps et la mémoire. Le flux, la rupture, l’empreinte*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 333-347.
- Orlando Francesco (1992-1997), *Letteratura, ragione e represso. Tre studi freudiani*, Torino, Einaudi.
- (1992 [1973]), *Per una teoria freudiana della letteratura*, in Orlando 1992-1997 [1973], vol. II.
- (1997 [1982]), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, in Orlando 1992-1997 [1973], vol. III.
- Piau-Gillot Colette (1998), “Violences et mariage à la fin du siècle des lumières”, in Debaisieux, Verdier 1998, 393-401.
- Pulcini Elena (1990), *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l’origine di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio.
- Rougemont Denis de (1972 [1939]), *L’amour et l’Occident*, Paris, Plon.
- Rousseau Jean-Jacques (1959 [1813]), “Les Confessions”, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1-656. Trad. it. di Giorgio Cesarano (1983 [1976]), *Le confessioni*, Milano, Garzanti.
- (1978a [1761]), *La Nouvelle Héloïse*, texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies*.

- Essais littéraires*, éd. par. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration d'Henri Coulet, Charles Guyot, Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1-745. Trad. it. di Pietro Bianconi (1999 [1992]), *Giulia, o la nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, introduzione e commento di Elena Pulcini, Milano, Rizzoli.
- (1978b [1761]), *Appendices II. Sujets d'estampes* in Id. *Oeuvres complètes*, t. II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration d'Henri Coulet, Charles Guyot, Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 761-772.
- Seité Yannick (2002), *Du livre au lire: «La Nouvelle Héloïse», roman des lumières*, Paris, Honoré Champion.
- Shklar J.N. (2001), "Rousseau's Images of Authority (Especially in *La Nouvelle Héloïse*)", in Patrick Riley (ed.), *The Cambridge Companion to Rousseau*, Cambridge, Cambridge UP, 154-192.
- Starobinski Jean (1961), *L'œil vivant. Essai. Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard.
- (1971 [1957]), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard.
- Tane Benoît (2014), *Avec figures. Roman et illustration au XVIII^e siècle*, préface de Stéphane Lojkine, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Wynn Thomas (2013), "Introduction", in Id. (ed.), *Representing Violence in France (1760-1820)*, Oxford, Voltaire foundation, 1-14.

Sulla categorizzazione linguistica a proposito di un vocabolario dei suffissi ungheresi e i loro corrispondenti in italiano

Edit Rózsavölgyi

Università degli Studi di Padova (<edit.r@unipd.it>)

Abstract

The aim of this study is to offer a reflection on categorization in a cross-linguistic perspective and to investigate possible strategies in comparing the Italian and Hungarian languages. In the light of recent research on how to handle cross-linguistic variation using adequate comparative concepts (Haspelmath 2007, 2018), the existing correlation between Italian and Hungarian object marking will be highlighted in order to show how the two linguistic systems, which at first sight appear to be incompatible, are nothing more than variations on the theme. The idea of this analysis originated with regards to the vocabulary of Hungarian suffixes compared to their Italian counterparts, which is in preparation and challenges us with significant research questions concerning categorization.

Keywords: categorisation, comparative concepts, Direct Object, Hungarian, Italian

1. Introduzione

L'obiettivo del presente lavoro è quello di offrire una riflessione sulla categorizzazione in prospettiva interlinguistica e di indagare strategie possibili di categorizzazione nell'ambito di un confronto italo-ungherese. Dal punto di vista metodologico, la nostra indagine si presenta del tutto diversa rispetto alle analisi tradizionali, che partono dall'assunzione aprioristica di categorie di base e si fondano essenzialmente su esercizi di classificazione, di fatto in una etichettatura poco utile dal punto di vista del confronto di lingue diverse. Alla luce delle ricerche più recenti su come cogliere la variazione interlinguistica tramite concetti comparativi adeguati (vd. soprattutto gli studi di Haspelmath 2007, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015a, 2015b, 2016, 2018), si evidenzieranno delle correlazioni pertinenti nel campo della marcatura dell'Oggetto Diretto (in seguito OD) in italiano e in

ungherese per mostrare come le strutturazioni linguistiche, per quanto possano sembrare inconciliabili a prima vista, non siano altro che variazioni sul tema. Ci muoveremo nell'ambito dell'approccio funzionalista dove l'attenzione si pone sulla comunicazione efficace come forza centrale che spiega perché le lingue prendono le forme che prendono e non altre.

La nostra ricerca nasce a proposito dei lavori in corso di un vocabolario dei suffissi ungheresi a confronto con i loro corrispondenti italiani. In un'opera di questo tipo è fondamentale una riflessione proficua basata sull'osservazione e descrizione sistematica dei dati linguistici e integrata da proiezioni ed ipotesi su aspetti del sistema lingua.

L'italiano e l'ungherese sono due lingue tra loro lontanissime. Sulla base del raggruppamento linguistico fondato su criteri genealogici, l'italiano appartiene alla famiglia indoeuropea, ramo neolatino (o romanzo), gruppo occidentale, sottogruppo italo-romanzo, mentre l'ungherese fa parte della famiglia uralica, ramo ugrofinnico, gruppo delle lingue ugriche. I parenti più stretti dell'ungherese sono il vogulo o mansi e l'ostiaco o hanti i quali costituiscono il sottogruppo obugrico della diramazione ugrica. Le diversità tra ungherese e italiano sono sicuramente dovute in parte a ragioni genealogiche.

Ma le due lingue sono diverse anche dal punto di vista della tipologia linguistica che, adottando una classificazione trasversale e raggruppando le lingue in base ad analogie e divergenze sistematiche a livello formale, risulta essere più interessante e pertinente per gli obiettivi del presente lavoro. La tipologia linguistica classica tratta le lingue a strati (fonologia, morfologia, sintassi, lessico, pragmatica). Per le problematiche affrontate in questa sede, i livelli privilegiati di analisi saranno quelli morfologico e sintattico, ma dove si renda necessario saranno coinvolti anche gli altri piani linguistici.

Se è vero che le due lingue prese in considerazione in questa sede hanno sistemi linguistici diversi e di conseguenza le loro grammatiche hanno delle categorie proprie per niente o non perfettamente sovrapponibili, sorge l'interrogativo: come si possono paragonare due o in generale più lingue e cosa può servire come *tertium comparationis*? Cercheremo di rispondere a questa domanda che risulta essere cruciale e per nulla banale nel corso della redazione di un vocabolario che ha l'ambizione di mettere a confronto sistemi morfosintattici diversi.

2. La questione della categorizzazione

Partiamo dall'idea dell'onnipotenza semantica: ogni lingua può esprimere qualsiasi significato. La prospettiva che tutte le lingue siano uguali nel perseguire lo stesso obiettivo di una comunicazione efficace rappresentando però veri e propri sistemi di riferimento per le „visioni del mondo” dei loro parlanti è già presente in Humboldt (1836). Le risorse formali di cui le varie lingue sono dotate non sono che mezzi per ottenere questo risultato.

Fino alla fine del XIX secolo si applicavano le categorie della grammatica latina universalmente, anche per la descrizione di lingue non (indo) europee che risultava così distorta. Considerata l'enorme variabilità interlinguistica delle lingue storico-naturali empiricamente riscontrata, anche se non illimitata, non è banale chiedere se è effettivamente possibile confrontare le lingue e con quali criteri. A tale quesito ci sono due risposte nella linguistica contemporanea che riflettono due posizioni opposte:

1. i modelli di impronta strutturalista rappresentano oggi il concetto dell'universalismo che evidenzia l'esistenza di categorie universalmente disponibili e di principi comuni di ogni lingua umana,

2. le scuole di pensiero che si definiscono funzionaliste e si schierano a favore dell'idea del relativismo linguistico riconoscendo la variazione interlinguistica e quindi l'esistenza di categorie linguospecifiche, pur perseguendo la ricerca di universali linguistici.

Tra i primi occupa un posto privilegiato la grammatica generativo-trasformativale sviluppata da Noam Chomsky negli anni cinquanta del Novecento (cfr. Chomsky 1989, 2002, 2007; Kiss 2009). In questa prospettiva la tipologia non è solo possibile, ma è anche molto semplice, in linea di principio. La Grammatica Universale è costituita di principi innati invariati detti universali linguistici che si dividono in sostanziali e formali. Le categorie linguistiche sono considerate "universali sostanziali", ovvero esistenti a priori nella Grammatica Universale biologicamente codificata nell'essere umano. Gli universali formali comprendono delle leggi assolute e ugualmente valide in tutte le lingue e dei parametri che sono responsabili della variazione interlinguistica. Nella realtà però identificare gli elementi di una Grammatica Universale che usa categorie interlinguistiche universali è molto difficile e tale problematicità viene riconosciuta anche dai generativisti stessi (cfr. Newmeyer 1998, 338).

L'antagonista per eccellenza di questa corrente di pensiero è la linguistica cognitiva (cfr. per es. Kövecses, Benczes 2010; Ladányi, Tolcsvai Nagy 2008; Tolcsvai Nagy 2013) che è andata affermandosi dagli anni ottanta del Novecento. Il linguaggio viene visto intimamente correlato alle altre facoltà cognitive umane in chiave funzionalista. Le proprietà universali vanno inquadrare nel contesto delle finalità comunicative a cui la lingua assolve. Tale atteggiamento, condiviso anche da noi, sta alla base di una tipologia che non lavora con categorie aprioristiche e assunte come universali.

La prospettiva che ogni lingua ha la propria struttura con categorie proprie le quali non si possono semplicemente trasferire da una lingua all'altra, è relativamente nuova. Negli ultimi anni è stato ribadito da alcuni tra i più noti tipologi (Lazard 1992, 2006; Dryer 1997; Croft 2000b; Cristofaro 2009) che non si possono confrontare lingue diverse usando un elenco di categorie prestabilite tra quelle tradizionali sul modello del latino e attribuire loro validità

interlinguistica assoluta. La tipologia basata sul confronto interlinguistico e la linguistica descrittiva di una lingua particolare sono due discipline distinte, ognuna con il proprio apparato. Possono naturalmente beneficiare l'una dall'attività dell'altra, ma sono fundamentalmente indipendenti. Si devono utilizzare dei concetti comparativi particolari e universalmente applicabili che sono concepiti dai tipologi in base a un unico criterio, quello di consentire un confronto interlinguistico significativo. I concetti comparativi non esistono indipendentemente dal confronto interlinguistico. A seconda degli obiettivi perseguiti si possono impiegare concetti comparativi diversi scegliendo quelli più pertinenti rispetto all'oggetto dell'analisi. Alcuni di essi provengono dall'ambito della linguistica descrittiva e sono stati estesi ad uso comparativo più tardi (per es. Soggetto, Oggetto, Verbo, ecc.). Si deve fare particolare attenzione in questi casi alla loro definizione in chiave comparativa, definizione che deve essere formulata nel modo più generale possibile e di norma comprendere sia aspetti semantici che formali (Croft 2016).

Nella prospettiva della linguistica funzionale e cognitiva viene ribadita la necessità di ammettere la gradualità categoriale, ovvero la classificazione dei fenomeni linguistici lungo un *continuum* ideale caratterizzato da una maggiore o minore prossimità a uno dei due poli possibili (cfr. Slobin 2004). Questo tipo di categorizzazione risulta essere più rappresentativo delle proprietà delle unità linguistiche sotto esame dal carattere in alcuni casi categorico e in altri graduale e riesce a mantenersi più fedele ai suggerimenti dei dati empirici pur perseguendo delle generalizzazioni necessarie. Il concetto della gradualità categoriale è entrato nel campo dell'applicazione dell'analisi linguistica fin dagli anni Settanta del Novecento sulla scia della teoria dei prototipi (cfr. Cerruti 2010; Lakoff 1987). La teoria dei prototipi contempla una struttura in termini di centro e periferia e si contrappone alla teoria classica (aristotelica) della categorizzazione discreta, impostata cioè su valori binari e basata su categorie dai confini netti, definite in termini di tratti necessari e sufficienti, categorizzazione utilizzata nella contemporaneità dalla grammatica generativa.

Prima di applicare un confronto interlinguistico nei termini appena descritti proponiamo una breve classificazione tipologica delle due lingue sotto esame.

3. *Classificazione tipologica*

Il modo di confrontare strutture linguistiche diverse non è ovvio né scontato. La tipologia linguistica classifica le lingue in prospettiva sincronica in base alle diverse soluzioni concrete che ogni sistema lingua adotta per far fronte alle necessità della comunicazione umana. Essenzialmente si occupa della variazione interlinguistica che non è frutto del caso, ma obbedisce a principi generali sottostanti. La disciplina nella sua forma attuale ha preso il via a partire dagli anni Sessanta del Novecento con gli studi di J. Greenberg

(1963; cfr. Croft 2009, 153). L'obiettivo è quello di definire la nozione del linguaggio umano possibile, una Grammatica Universale che contiene schemi di variazione ricorrenti e i principi che li determinano¹. Dal punto di vista pratico la tipologia serve a individuare categorie linguistiche “strane” ed “esotiche” rispetto a quelle “familiari” che siamo abituati a vedere e usare normalmente.

Nell'ambito della tipologia linguistica tradizionalmente furono privilegiati i livelli morfologico e sintattico, mentre il lessico e lo strato fonetico/fonologico erano esclusi. Il lessico perché rappresenta il componente della lingua più vulnerabile, la fonologia al contrario, ne costituisce la parte più impermeabile alle influenze esterne. Morfologia e sintassi occupano una posizione intermedia: se da un lato hanno disposizioni linguospecifiche, dall'altro fanno trasparire le realizzazioni di tendenze linguistiche generali e quindi sono state sempre ritenute un ottimo banco di prova per la tipologia linguistica.

La ricerca degli universali linguistici è una delle direzioni più vitali della linguistica contemporanea e sono state proposte delle classificazioni tipologiche per tutti i livelli linguistici. Recentemente si è sviluppata la tipologia semantica che ha il suo campo di elezione nello studio del significato, considerato l'unica matrice della comunicazione e quindi del significante. Tale prospettiva ha conseguenze notevolissime sul rapporto tra forma e sostanza nel linguaggio. Sono i parametri semantici che vengono proiettati sulle strutture grammaticali e lessicali che in questo modo si rendono disponibili all'analisi (per dettagli v. Rózsavölgyi 2017). Un tale ampliamento dell'orizzonte della linguistica contrastiva su basi tipologiche, anche senza lasciare completamente indietro il terreno a noi familiare, si rende necessario per due motivi: 1. ai fini di arricchire, in un nuovo e più ampio quadro, il carattere fondamentale strutturale della disciplina con l'atteggiamento olistico, funzionale e cognitivo; 2. per trovare dei concetti comparativi che si possano applicare nel confronto interlinguistico a tutte le lingue sotto esame allo stesso modo, concetti che sono più facili da individuare partendo da una matrice semantica.

La tipologia linguistica si serve del tipo linguistico come modello di descrizione delle lingue storico-naturali. Nella realtà tuttavia i tipi non si realizzano mai nella loro forma pura. Essi rappresentano uno strumento astratto, insiememente di determinate proprietà strutturali atti a cogliere in maniera sistematica la variabilità interlinguistica. La classificazione tipologica avviene in base ai tratti quantitativamente dominanti di una data lingua. La normalità è che ogni idioma accoglie fenomeni di diversi tipi, ma con prevalenza di caratteristiche di un tipo. Le lingue variano inoltre per quanto riguarda il loro grado di aderenza al tipo linguistico con il quale condividono il maggior numero di proprietà.

¹ Sono considerati significativi anche principi che si applicano con qualche eccezione. Difficilmente si tratterà infatti di casualità se un principio vale per il 90% o più delle lingue.

3.1 Ungherese

Dal punto di vista morfologico² l'ungherese è una lingua agglutinante. In questo tipo linguistico, di cui l'ungherese è un esponente piuttosto coerente, si creano catene di morfemi i limiti dei quali sono chiaramente individuabili e dove ogni morfema è portatore di una sola informazione. Le parole si presentano come stringhe anche molto lunghe in cui la sequenza ordinata degli elementi costituenti segue una gerarchia precisa e prestabilita. Nella parola ungherese *megvalósíthatatlanságáért* ('a causa della sua irrealizzabilità') viene espresso un numero alto (nove in tutto) di informazioni relative a categorie grammaticali e notiamo che esse si trovano, ad eccezione del prefisso verbale perfettivizzante *meg*, nella parte finale, ovvero a destra della radice lessicale, motivo per cui l'ungherese è classificato suffissante. La forma della radice verbale *val* ('essere') viene estesa con le componenti indicate nella Tabella 1.

Prefisso verbale con valore aspettuale (perfettivizzante)	Radice lessicale	Suffisso (morfo)	Categoria grammaticale espressa (morfema)	Significato
meg	val 'essere, esistere'	-ó	participio presente (sostantivizzato)	l'esistente > realtà
		-s	formativo di aggettivo	reale
		-ít	formativo di verbo	realizzare
		-hat	modale con valore di "possibilità"	poter realizzare
		-atlan	formativo di aggettivo privativo	irrealizzabile
		-ság	formativo di sostantivo	irrealizzabilità
		-á (-a > -á)	possesso	la sua irrealizzabilità
		-ért	Caso causale	a causa della sua irrealizzabilità

Tabella 1 – Divisione morfematica della parola *megvalósíthatatlanságáért* 'a causa della sua irrealizzabilità'

²La tipologia morfologica adotta due parametri per la classificazione: 1. l'indice di sintesi dà un'indicazione sul numero di morfemi (uno o più) individuabili all'interno di una forma di parola, 2. l'indice di fusione determina la segmentabilità di una parola, ovvero il grado di difficoltà con cui vengono individuati i confini tra i morfemi costituenti. L'italiano è una lingua flessiva (o fusiva), mentre l'ungherese risulta essere agglutinante suffissante.

L'entrata per le operazioni morfologiche in ungherese è tipicamente la parola³ sia in caso di flessione (*ír+ok* 'scrivo' dove il tema *ír* significa 'scrivere'⁴), sia in quello di derivazione (*ír+ás* 'scrittura'), di prefissazione (*meg+ír* 'scrivere' [perfettivo]) e composizione (*regény+író* 'scrittore di romanzi').

Marginalmente si trovano esempi di suffissazione basata sulla radice e anche quelle dette fittive dove la radice non è attestata in isolamento e non ha un significato preciso. Esso viene acquisito nell'uso attuale quando la radice è accompagnata da altri morfemi. L'assegnazione categoriale della radice lessicale **fesz* relativa al concetto di "tensione" dipende esclusivamente dal contesto morfosintattico: *fesz+ül* 'tirare, tendere' (intransitivo), *fesz+ít* 'tirare, tendere' (transitivo), *fesz+eng* 'trovarsi in imbarazzo', *fesz+es* 'testo', *fesz+ély+ez* 'mettere in imbarazzo', *fesz+távolság* 'lunghezza di tensione / apertura', ecc.

Per quanto concerne la suffissazione sulla radice, si tratta di fenomeni di allomorfia e di troncamento (v. in dettaglio Keresztes 1995 [1992], 41-80; Kiefer 2006, 55-60):

- *bokor+ba* 'nel cespuglio' vö. *bokr+ok* 'cespugli' (allomorfia);
- *Zsuzsanna* 'Susanna' *Zsuzsi*, *csokoládé* 'cioccolata' > *csoki* (troncamento in caso di forme vezzeggiative / diminutive);
- *béke* 'pace' + *ít* > *békít* 'rappacificare, placare', *béke* + *ül* > *békül* 'rappacificarsi, placarsi', *savanyú* + *odik* > *savanyodik* 'acidificarsi' (troncamento con i suffissi verbali *-ít*, *-ull-ül*, *-odik/-edik/-ödik*).

Nell'ungherese, tipicamente agglutinante, si possono naturalmente trovare tracce di un altro tipo linguistico, in particolare di quello flessivo, soprattutto nella flessione verbale dove un unico suffisso sta ad indicare oltre al numero, anche la persona del Soggetto (in seguito S) e perfino la persona di OD definito. Prendiamo la parola *várja* 'lo/la/li/le⁵ aspetta' che si può dividere

³ Nell'ambito della linguistica contemporanea viene riconosciuto che una definizione univoca del concetto di "parola" come categoria universale non è possibile nonostante il fatto che il parlante di una data lingua abbia un'idea abbastanza precisa di cosa sia una parola nella sua lingua. In prospettiva interlinguistica la definizione dipende necessariamente da vari fattori come il livello di analisi cui si fa riferimento (fonologia, morfologia, sintassi, semantica), l'influenza della tradizione scritta (la parola coincide con la sezione di testo separata da due spazi bianchi) e il tipo morfologico cui appartiene una lingua particolare. In uno studio comparato un approccio vantaggioso è rappresentato dall'utilizzo di criteri di tipo semantico e morfologico, quindi ogni parola è di fatto una radice lessicale senza una categorizzazione grammaticale a priori. Solo in seguito, dopo l'aggiunta di morfemi grammaticali (tecnicamente chiamati morf, nel senso di realizzazione concreta del morfema) e l'inserimento nel contesto sintattico della parola non viene definita l'appartenenza a categorie come nome, aggettivo, verbo ecc. (Luuk 2010).

⁴ *ír* è l'entrata lessicale nel vocabolario corrispondente a *scrivere* italiano. In realtà si tratta della forma della 3ª persona singolare del presente indicativo (coniugazione indefinita) che costituisce la base per qualsiasi operazione morfologica in quanto è la forma nuda del verbo. Da essa viene derivata anche la forma dell'infinito tramite il suffisso *-ni*: *írni* lett. 'scrivere'.

⁵ L'ungherese non conosce la distinzione grammaticale del genere. L'informazione riguardante la categoria del genere viene fornita a livello lessicale: *lány* 'ragazza' / *fiú* 'ragazzo', *tanár*

nella radice lessicale *vár* ‘aspettare’ e nel suffisso *-ja* che veicola le seguenti tre categorie grammaticali: persona di S (3^a), numero di S (singolare), persona di OD (3^a)⁶. Nell’ambito nominale i suffissi possessivi esprimono più valori condensati in un unico morfema e in particolare i tratti della persona e del numero del possessore, oltre al numero della cosa posseduta. In *tollad* ‘la tua penna’ il suffisso *-d* indica la 2^a persona singolare del Possessore e il singolare della cosa posseduta. Raramente troviamo forme sintetiche anche nella radice: in *engem* ‘mi/me’, *téged* ‘ti/te’ non si possono distinguere la radice lessicale e il suffisso dell’Accusativo.

Dal punto di vista della tipologia sintattica⁸ l’ungherese, come l’italiano, fa parte del tipo nominativo-accusativo il che vuole dire che tratta allo stesso modo il Soggetto dei verbi intransitivi e l’Agente dei verbi transitivi (entrambi chiamati Soggetto) e ad essi viene contrapposto l’Oggetto Diretto dei verbi transitivi che viene formalmente diversificato. Le nostre lingue sotto esame rappresentano però due sottotipi diversi. L’ungherese ha Casi morfologici i quali permettono di distinguere in modo molto coerente S, al quale viene assegnato il Caso Nominativo, e OD marcato dall’Accusativo. Per quanto riguarda l’ordine dei costituenti sintattici fondamentali della frase (semplice, indipendente, dichiarativa), cioè il Soggetto, il Verbo e l’Oggetto Diretto, l’ungherese è *topic-prominent*: l’organizzazione della frase segue lo schema della struttura informativa.

‘insegnante (maschio)’ / *tanárnő* ‘insegnante (femmina)’, ecc.

⁶ Da notare che la struttura morfematica dei verbi ungheresi segue comunque in linea di massima il principio agglutinante costruendosi secondo il seguente schema: Radice + Modo + Tempo + S-Persona/Numero. (OD-Pers) dove solo l’ultimo morfema ha carattere flessivo. Ad esempio i morfemi costituenti la parola *olvasnánk* ‘leggeremmo’ sono: *olvas* ‘leggere’ (radice) + *-ná* (Modo, condizionale), \emptyset (Tempo, presente) + *-nk* (Persona, S-1PL).

⁷ Uno dei mezzi più antichi dell’espressione della definitezza è rappresentato dal suffisso personale possessivo. Quello di 2SG durante l’epoca protoungherese (1000 a.C.-896) si è rivalutato come suffisso di OD definito e in seguito si è generalizzato come suffisso Accusativo per tutti gli OD. Nelle forme Accusative dei pronomi personali di 1SG e 2SG, *engem* e *téged* rispettivamente, si è preservato (presumibilmente fino alla fine del protoungherese) questo suffisso personale possessivo antico come indicatore di OD definito (Abaffy 1991, 157-158; 1992, 22-231). Aggiungere un ulteriore morfema con valore di ACC sarebbe stato ridondante. Più tardi, con l’opacizzazione del valore originale dei suffissi in questione, anche alle forme pronominali *engem* ‘mi/me’ e *téged* ‘ti/te’ è stato aggiunto il suffisso dell’ACC: *engemet*, *tégedet*. Accanto a queste forme più nuove anche quelle più antiche si sono conservate e le due varianti, con o senza il suffisso *-t*, sono in uso tuttora con una preferenza per le forme più semplici.

⁸ La tipologia sintattica classifica le lingue in base ai principi formali e semantici realizzati all’interno della frase, ovvero indaga su come si realizzano morfosintatticamente i ruoli temantici di Agente e Paziente accanto a verbi transitivi e intransitivi.

3.2 Italiano

L'italiano è una lingua rappresentativa del tipo flessivo. Nelle lingue flessive, come in quelle agglutinanti, si creano parole polimorfematiche ma, a differenza delle lingue agglutinanti, in quelle flessive si ha a disposizione un numero di morfemi limitato anche perché in un morfema sono comprese più categorie grammaticali. Rispetto al tipo agglutinante la grammatica di una lingua flessiva è tendenzialmente più irregolare. La struttura della parola non è sempre così trasparente come nelle lingue agglutinanti (cfr. Tabella 1) e sono frequenti fenomeni di omofonia, sinonimia, polisemia e allomorfia.

L'entrata per le operazioni morfologiche in italiano è tipicamente la radice lessicale. Consideriamo per esempio la parola *leggo* che si può scomporre in due elementi costituenti: la radice lessicale *legg-* e il morfema cumulativo *-o* che realizza più categorie grammaticali, per l'esattezza le seguenti quattro: il modo (indicativo) e il tempo (presente) della forma verbale, la persona (1^a) e il numero di S (singolare). Nell'ambito nominale si veda ad esempio la coppia *montagna* : *montagnoso* dove in ambedue le forme ritroviamo la radice lessicale *montagn-* seguita da un unico morfema plurivalente. In *montagna* la *-a* indica genere (femminile) e numero (singolare) inserendo la radice lessicale nella categoria dei nomi e più precisamente dei sostantivi. Nel caso di *montagnoso* il morfema *-o* esprime il genere (maschile) e il numero (singolare) definendo l'appartenenza categoriale della forma di parola come aggettivo. Ci sono in italiano anche casi di flessione interna dove abbiamo la variazione della vocale della radice come ad es. in *esco*: *uscii*. Le forme flessive sintetiche concentrano le informazioni grammaticali in un'unica parola (*esco*), mentre le forme flessive analitiche si realizzano tramite più parole (*sono uscita*).

L'italiano, pur mantenendo la sua caratteristica prettamente flessiva, mostra qualche tratto isolante⁹ (ad es. nell'uso delle preposizioni) e agglutinante (ad es. fenomeni di derivazione tramite prefissi: *s-fortunato*, *ri-scrivere*, ecc. e soprattutto suffissi: *alimenta-zione*, *lava-bile*; cfr. sull'argomento Dardano 2009; Iacobini 2010).

In base alla classificazione della tipologia sintattica l'italiano, come l'ungherese, è una lingua nominativo-accusativa, ma diversamente dall'ungherese possiede un sistema dei Casi estremamente ridotto che si manifesta soltanto nell'ambito dei pronomi personali. Si tratta di una lingua *subject-prominent* che usa l'ordine dei costituenti frasali per differenziare e marcare le funzioni di Soggetto e Oggetto.

⁹Le lingue isolanti sono tendenzialmente prive o molto povere di morfologia sia flessionale che derivazionale. Le parole tendono ad essere monomorfematiche. Le categorie grammaticali sono espresse in modo analitico, tramite il lessico *e/o* la sintassi che presenterà un ordine rigido dei costituenti.

4. *Confronto interlinguistico*

In base alla classificazione tipologica dell'ungherese e dell'italiano si evidenzia il fatto che nella strutturazione del sistema verbale troviamo qualche congruenza nelle lingue sotto esame (la flessione verbale segue sostanzialmente il principio flessivo in ambedue), mentre in quella nominale le due disposizioni linguistiche sono nettamente discostanti: l'ungherese mostra uno spiccato carattere agglutinante, l'italiano mantiene un'impronta fondamentalmente flessiva. I suffissi agglutinati ungheresi si oppongono diametralmente alle preposizioni isolanti italiane.

Di seguito proporremo un confronto tra l'italiano e l'ungherese applicando dei concetti comparativi tali per cui fenomeni apparentemente isolati possono rientrare in schemi di generalizzazioni che permettono di vedere come lingue diverse ricorrono a espedienti diversi per conseguire lo stesso obiettivo comunicativo. Per l'analisi è stata scelta una sezione della lingua che coinvolge sia il dominio verbale sia quello non verbale: esamineremo le strategie che ungherese e italiano adottano nella marcatura di OD, argomento fondamentale della frase la cui testa verbale è un verbo transitivo.

La transitività è una caratteristica universale del linguaggio umano: è il parametro più importante della valenza verbale. Un verbo è transitivo se possiede un argomento con la funzione di OD, non è transitivo se nessuno dei suoi argomenti è OD. La posizione tradizionale secondo la quale OD rappresenta la manifestazione sintattica del ruolo tematico del Paziente è stata messa in discussione da due fenomeni riscontrati empiricamente:

1. la marcatura non canonica di OD: in lingue con Casi in alcuni contesti circoscritti OD è marcato da un Caso diverso da quello "regolare", canonico, appunto (ad es. l'alternanza dei Casi Accusativo e Genitivo in russo);

2. la strutturazione delle lingue ergative¹⁰ invalida la nozione tradizionale dei Casi basata sulle lingue nominativo-accusative ed evidenzia il fatto che sono possibili organizzazioni dei Casi diverse per tradurre in superficie i ruoli tematici.

Si deve cercare quindi una definizione la più neutrale e la più generica possibile di OD con l'obiettivo di un confronto interlinguistico efficace, in modo cioè che essa sia applicabile tendenzialmente a tutte le lingue. Gilbert Lazard (2003) propone una soluzione per individuare OD con un procedimento rigoroso di tre fasi che contempla tratti sia semantici che formali:

1. Si identifica nella lingua specifica l'azione prototipica, quella cioè in cui sono coinvolti due attori: l'Agente che controlla l'evento e agisce attivamente nei confronti del Paziente che a sua volta subisce l'azione di controllo.

¹⁰ Il sistema ergativo-assolutivo assegna lo stesso caso (Assolutivo) al S del verbo intransitivo e all'OD del verbo transitivo e differenzia l'Agente del verbo transitivo tramite il caso Ergativo.

2. Si identifica la costruzione sintattica che esprime l'azione prototipica determinata in fase 1, una costruzione che comprenderà necessariamente due argomenti.
3. Si identifica come OD il secondo argomento della struttura individuata in fase 2.

Come si è detto, l'italiano e l'ungherese sono entrambe lingue nominativo-accusative, quindi il primo argomento di un verbo transitivo che esplicita l'azione prototipica è S, mentre il secondo argomento è rappresentato da OD. Se a livello semantico riscontriamo nelle lingue sotto esame una sostanziale convergenza, passando all'ambito sintattico notiamo che non tutte le informazioni grammaticali vengono trasmesse nello stesso modo.

La marcatura dei due argomenti fondamentali di una frase transitiva (S e OD) esibisce un'asimmetria universale nelle lingue del mondo. Il modello di marcatura preferenziale prevede che S sia marcato sul verbo, mentre OD sul nominale. Ciò è motivato da ragioni pragmatiche: in un atto di predicazione, perché esso sia assertivo, la presenza di S è fondamentale, mentre quella di OD non lo è. Se dunque una lingua codifica solo un argomento sul predicato (sostanzialmente sul verbo), quell'argomento sarà S (Bossong 2003).

A rigor di logica una marcatura esplicita, tramite cioè un elemento lessicale o morfematico concreto e realizzato fonologicamente, di una relazione grammaticale può essere ottenuta in due modi in una struttura lineare come è il linguaggio umano:

1. attraverso l'ordine relativo dei costituenti di una struttura,
2. attraverso la disposizione di una marca specifica in correlazione con gli elementi costituenti la struttura.

Tale disposizione a sua volta può essere di due tipi:

- 2a. unilaterale: la marcatura è connessa solo a uno dei due elementi messi in relazione,
- 2b. bilaterale: la marcatura è associata ad ambedue gli elementi correlati. Nel nostro caso quindi il verbo può essere collegato formalmente con uno solo o con ambedue dei suoi argomenti nominali (S e OD).

Nella configurazione nominativo-accusativa c'è una gerarchia tra S, la categoria dominante, quindi il primo argomento e la categoria secondaria rappresentata da OD che sarà il secondo argomento. Se in una costruzione intransitiva non è necessario marcare l'unico argomento, in quella transitiva è indispensabile differenziare i due argomenti presenti. Al primo argomento viene assegnato il Caso Nominativo realizzato in ambedue le lingue dal morfo \emptyset che acquisisce valore nel sistema linguistico in opposizione di altre marche fonologicamente realizzate. La marcatura degli argomenti segue due principi:

- quello della differenziazione: si devono distinguere formalmente gli argomenti la cui interpretazione altrimenti non sarebbe univoca;
- quello dell'economia: la lettura univoca deve essere ottenuta attraverso la marcatura più semplice e meno dispendiosa (si veda la marcatura \emptyset su S).

Se per motivi di economia una lingua si serve di una marcatura \emptyset , questa sarà destinata al primo argomento che è il Caso Nominativo nelle lingue nominativo-accusative (Bossong 2003, 25). Il Nominativo dunque non è marcato sul nome, ma lo è sempre e comunque sul verbo sia in italiano che in ungherese. Nel caso della marcatura del secondo argomento (OD) troviamo invece delle differenze significative tra le due lingue sotto esame.

4.1 “Marcatura Differenziata dell’Oggetto Diretto” (*Differential Object Marking*)

In ambedue le lingue sotto esame la marcatura di OD è legata in parte al dominio nominale (in ungherese l'uso dell'ACC con gli elementi nominali, in italiano la disposizione reciproca dei nomi e dei pronomi liberi nella struttura sintattica), in parte legata al verbo (in ungherese la flessione della coniugazione definita, in italiano i clitici). La marcatura legata al verbo è differenziata in tutte e due le lingue. Il termine “Marcatura Differenziata dell’Oggetto Diretto” (*Differential Object Marking*, in seguito DOM) è stato coniato da Georg Bossong (1991). Si tratta di una strategia di variazione nella codifica dell'OD messa in atto dalle lingue per marcare morfologicamente solo un sottoinsieme di OD. In regime DOM la marcatura e di conseguenza la mancanza di essa si basano su caratteristiche semantiche del referente dell'espressione nominale che occupa la posizione di OD. La funzione di DOM è la distinzione univoca di OD rispetto a S: vengono marcati quegli OD che somigliano a un prototipico S. La prototipicità viene definita in base a una serie di “gerarchie”: quella di animatezza, quella di definitezza e quella del numero (Aissen 2003; Croft 2003, 130). Se S prototipico può essere caratterizzato dai tratti [+animato], [+definito] e [+1^a persona], l'opposto varrà per OD. Applicando le gerarchie sui due argomenti di una frase con verbo transitivo si avranno le seguenti corrispondenze:

Gerarchia di animatezza:

S/umano > S/animato > S/inanimato

OD/inanimato > OD/animato > OD/umano

Gerarchia di definitezza:

S/pron. pers. > S/nome proprio > S/SN definito > S/SN indefinito specifico¹¹ > S/SN indefinito non specifico

¹¹ Al tratto di specificità si è fatto riferimento nella letteratura utilizzando varie etichette: specificità (von Heusinger, Kaiser 2003), topicalità (Leonetti 2008), *individuation* (García

OD/SN indefinito non specifico > OD/SN indefinito specifico > OD/SN definito > OD/nome proprio > OD/pron. pers

Gerarchia di persona:

S/1^a e 2^a persone > S/3^a persona

OD/3^a persona > OD/1^a e 2^a persone

Possiamo dunque aspettarci che gli OD meno tipici siano i pronomi personali di 3^a persona con tratto [+umano], aventi un basso grado di specificità, quindi di recuperabilità dal contesto. Questi saranno perciò in linea di massima quelli più marcati, mentre gli OD più tipici, i SN non specifici con tratto [-umano] saranno quelli meno marcati. L'opposto è vero per S naturalmente.

Osserviamo se e come vengono soddisfatte le nostre previsioni nelle lingue sotto esame.

4.2 Ungherese

L'ungherese è una lingua con Casi e l'ACC viene realizzato fonologicamente in modo molto coerente sugli elementi nominali e pronominali aventi la funzione di OD. Oltre a ciò la lingua dispone della possibilità di marcare OD anche sul verbo dove applica DOM. L'ungherese ha due serie di coniugazioni di cui quella definita (o oggettiva)¹² ha un morfema di accordo con OD definito di 3^a persona. Inoltre, con S di 1^a persona singolare una particolare desinenza verbale (-*lak/-lek*)¹³ ha un morfema di accordo oggettivale di 2^a persona (v. Tabella 2). Risulta immediatamente evidente che in questa strutturazione la 3^a persona è particolarmente carica di morfologia. Si noti che il numero (SG/PL) e il tratto [umano] di OD non influiscono invece sulla scelta della coniugazione.

García 2005), *recoverability* e *prominence* dell'Oggetto (de Swart 2007). Si tratta della segnalazione del grado di recuperabilità, dell'individuabilità del referente dal contesto (pragmatico).

¹²Le due denominazioni si riferiscono a due livelli linguistici distinti. I termini "coniugazione soggettiva" e "coniugazione oggettiva" richiamano la transitività della forma verbale e agli argomenti da essa selezionati: in caso di coniugazione soggettiva si ha un Accordo V-S, in caso di coniugazione oggettiva oltre all'Accordo V-S la flessione verbale contiene anche Accordo V-OD. Le denominazioni parallele "coniugazione indefinita" e "coniugazione definita" alludono alla caratteristica semantica fondamentale del referente di OD (la sua indefinitzza o definitezza appunto) che determina la scelta della coniugazione.

¹³I due (o più) allomorfi dei suffissi sono dovuti alla legge dell'armonia vocalica, fenomeno fonetico per il quale le vocali presenti nel suffisso adeguano il proprio luogo di articolazione (palatale o velare) a quello del tema lessicale: *lát-lak* 'ti/vi vedo', cfr. *néz-lek* 'ti/vi guardo'.

	OD singolare			OD plurale		
	1 ^a persona	2 ^a persona	3 ^a persona	1 ^a persona	2 ^a persona	3 ^a persona
pronomi personali	en-gem(et)	téged(et)	őt magát ¹⁴ Önt	minket ¹⁵ bennünket	titeket benneteket	őket magukat Önöket
flessione con morfema di concordanza-oggettivale	—	-lak/-lek	-Vm (S/1SG) -Vd (S/2SG) -ja/-i (S/3SG) -juk/-jüek (S/1PL) -játok/-itek (S/2PL) -ják/-ik (S/3PL)	—	-lak/-lek	-Vm (S/1SG) -Vd (S/2SG) -ja/-i (S/3SG) -juk/-jüek (S/1PL) -játok/-itek (S/2PL) -ják/-ik (S/3PL)

Tabella 2 – Pronomi personali accusativi e flessione verbale con morfema di concordanza oggettivale in ungherese

Per quanto riguarda l'accordo V-OD, le due serie di coniugazioni, pur potendo riferirsi ambedue a OD sia espliciti (fonologicamente realizzati) sia impliciti (non realizzati fonologicamente ma recuperabili dal contesto), sono in distribuzione complementare (si veda Tabella 3). La scelta dipende anzitutto dalla persona di OD (sono escluse le interpretazioni riflessive: S di 1^a persona con OD di 1^a, S di 2^a persona con OD di 2^a). Gli OD di 1^a persona possono essere controllati solo da S di 2^a e 3^a e i verbi in questa contingenza hanno la coniugazione indefinita: *látasz, lát, láttok, látnak (engem / minket)* 'mi / ci vedi, vede, vedete, vedono'. Per quanto riguarda OD di 2^a persona, la scelta della coniugazione dipende dal numero di S. Con S di 1^a persona SG si usa obbligatoriamente la flessione *-lak/-lek: látlak (téged/titeket)* 'ti/vi vedo', *nézlek (téged/titeket)* 'ti/vi guardo', mentre con S di 1PL e 3SG/PL viene adoperata

¹⁴Le forme pronominali di cortesia (*magát, Önt* 'Lei' al SG e *magukat, Önöket* al PL 'Loro, Voi') sono grammaticalmente di 3^a persona e si distinguono nelle loro forme fonologiche dai pronomi personali di 3^a persona (*őt* 'lui/lei/lo/la' e *őket* 'loro, li/le'). C'è inoltre una distinzione di registro tra le forme in questione: *magát* e *magukat* appartiene al registro medio o comune, mentre *Önt* e *Önöket* a quello alto e formale.

¹⁵Le due forme accusativi dei pronomi personali di 1^a e 2^a persona plurale distinguono due letture semantiche diverse: una inclusiva (*bennünket* 'noi = io + te/voi', *benneteket* 'voi = tu + tu/voi') e una esclusiva (*minket* 'noi = io + lui/lei/loro', *titeket* 'voi = tu + lui/lei/loro'). Tale distinzione va scomparendo a favore dell'uso sinonimo delle due varianti.

la coniugazione indefinita: *látunk, lát, látnak (téged/titeket)* ‘ti/vi vediamo. vede, vedono’. OD di 3^a persona risulta essere prominente anche in questo contesto: abbiamo due paradigmi completi a disposizione e la selezione tra l’uno o l’altro si basa sulla definitezza/indefinitezza di OD (con OD definito va utilizzata la coniugazione definita, con OD indefinito quella indefinita).

Soggetto	Oggetto diretto		
	1SG/PL	2SG/PL	3SG/PL
1SG		-lak/-lek	coniugazione DEF/INDEF
2SG	coniugazione INDEF		coniugazione DEF/INDEF
3SG	coniugazione INDEF	coniugazione INDEF	coniugazione DEF/INDEF
1PL		coniugazione INDEF	coniugazione DEF/INDEF
2PL	coniugazione INDEF		coniugazione DEF/INDEF
3PL	coniugazione INDEF	coniugazione INDEF	coniugazione DEF/INDEF

Tabella 3 – Distribuzione delle due serie di coniugazioni in ungherese

La differenziazione tra due serie distinte di coniugazioni ha origine nel protoungherese (1000 a.C.-896) ed è collegata alla mancanza di marcatezza morfologica di OD all’inizio dell’epoca. Nella struttura sintattica SOV era l’ordine dei costituenti a fornire indicazioni in merito al fatto che il nominale immediatamente precedente il verbo doveva essere interpretato come OD in frasi neutrali. In presenza di OD definito e implicito, cioè non realizzato fonologicamente, e quando OD occupava la posizione iniziale della frase in qualità di Topic (e quindi avente una referenza definita) si presentava però la necessità di marcatura per una decodifica inequivocabile del secondo argomento del verbo transitivo. C’erano due modi possibili per marcare OD definito: sul nominale avente il ruolo OD oppure sul verbo. Per quanto riguarda le forme verbali, viene ipotizzata la presenza di flessione verbale derivante da pronomi personali agglutinati già nel protouralico (fino a 4000 a.C. circa), fatto che rende possibile nel protoungherese la nascita dell’opposizione di due serie verbali: quella avente la flessione con riferimento a OD definito di 3^a persona, l’altra senza flessione indicante l’indefinitezza o l’assenza di OD. L’apparizione e il successivo sviluppo del paradigma della coniugazione definita doveva essere con ogni probabilità un processo parallelo a quello della comparsa del morfema *-t* sul nominale OD, suffisso che all’inizio marcava

solo OD definito. OD indefinito restava quindi senza marcatura in un primo tempo e lo si poteva interpretare solo in base alla sua posizione sintattica nell'ordine frasale SOV. In seguito, per assicurare una lettura inconfondibile dell'argomento OD, la marcatura tramite il suffisso *-t* si è estesa a tutti gli OD, anche a quelli indefiniti. Quindi la distinzione dei due tipi di OD veniva affidata alla coniugazione (Sárosi 2003, 160-169). Questo a maggior ragione in quanto non esistevano articoli (né determinativi, né indeterminativi) fino alla metà circa dell'epoca dell'antico ungherese (896-1526) che potessero concorrere alla segnalazione della definitezza di OD¹⁶. Nell'antico ungherese la lingua dispone ormai di due serie di coniugazioni ben distinte: una detta soggettiva o indefinita e l'altra chiamata oggettiva o definita. La prima veicola l'accordo tra il verbo e S fornendo l'informazione riguardante il numero e la persona di S sia con verbi intransitivi che con verbi transitivi aventi OD indefinito o assente:

Anna alszik.
 Anna.NOM dormire.PRES.3SG
 'Anna dorme'

Anna tanul.
 Anna.NOM studiare.PRES.3SG
 'Anna studia'

Anna matematikát tanul.
 Anna.NOM matematica.ACC studiare.PRES.3SG
 'Anna studia matematica'

La coniugazione oggettiva o definita, oltre al numero e alla persona di S, ha nel suo "pacchetto morfematico" un'indicazione riguardante anche OD definito di 3^a persona e tale indicazione è esplicita anche quando OD è implicito (non realizzato fonologicamente ma recuperabile dal contesto):

Anna a matematikát tanulja.
 Anna.NOM ART.Det matematica.ACC studiare.PRES.3SG-AGR.OD3SG
 'Anna studia (la) matematica'

Anna tanulja.
 Anna.NOM studiare.PRES.3SG-AGR.OD3SG
 'Anna la studia'

¹⁶L'articolo determinativo nasce dal pronome dimostrativo distale indicante la lontananza rispetto al parlante tramite un processo di grammaticalizzazione (Abaffy 1992, 228).

Quando diventa fondamentale la differenziazione morfologica inconfondibile di OD definito¹⁷ e indefinito, nascono anche suffissi – con un processo di rivalutazione di suffissi derivazionali come flessivi – che non si riferiscono a OD definito. Tale processo era graduale e seguiva il proprio corso in base al tratto di [persona] di OD. Per la 3^a persona esisteva già la marcatura per distinguere OD definito da quello indefinito (tramite le due serie di coniugazioni di cui sopra). Il fenomeno doveva quindi condizionare la 2^a e la 1^a persona. Così si forma una coniugazione definita “difettiva” (in quanto costituita da un unico suffisso con due allomorfi per l’armonia vocale, *-lak/-lek*) che ha un riferimento a OD di 2^a persona con S di 1SG: *látlak* ‘ti/vi vedo’, *nézlek* ‘ti/vi guardo’. Il processo della creazione di due serie verbali paradigmatiche con la funzione di differenziazione della definitezza di OD di tutte e tre le persone si è bloccato a questo stadio alla fine dell’epoca protoungherese (Abaffy 1991, 122-159). Quindi la stessa forma verbale indicante OD indefinito di 3^a persona si riferisce anche agli OD di 1^a e 2^a persona (ad eccezione naturalmente del caso appena citato del paradigma in *-lak/-lek*): *lát engem / téged / valakit* ‘mi / ti vede / vede qualcuno’. L’arresto dell’estensione di un doppio paradigma per la marcatura differenziata di OD definito di tutte le persone è spiegabile con motivi pragmatici riguardanti la facile recuperabilità dei referenti di 1^a e 2^a persona, parlante ed ascoltatore rispettivamente, dal contesto.

4.3 Italiano

I SN hanno un’unica forma utilizzata in qualsiasi posizione sintattica. Questa lingua dispone di due serie di elementi pronominali: quella libera e quella clitic. I pronomi liberi sono forme indipendenti: hanno un accento proprio e dal punto di vista sintattico si collocano nella stessa posizione in cui si trovano i nominali pieni, quindi nel caso di OD dopo il verbo. Solo nella 1^a e 2^a persona singolare ci sono forme distinte per i Casi obliqui rispetto a quelle di NOM, mentre nelle altre persone un’unica forma viene utilizzata in qualsiasi posizione sintattica (allo stesso modo dei SN; v. Tabella 4).

I clitici non sono forme autonome: non portano accento proprio e non possono essere usati in isolamento, sono legati sintatticamente al verbo che li segue (proclitico: *lo sapeva*), o li precede (enclitico: *sappilo!*). Sono soggetti a varie restrizioni morfosintattiche (per dettagli v. Rózsavölgyi 2008; Russi 2008, 4; Schwarze 2010; Vanelli 2016). Nell’ambito dei clitici troviamo però

¹⁷In un sistema linguistico dove la distinzione “definito : indefinito” è così saliente ci devono essere dei criteri precisi in base ai quali stabilire a quale categoria appartiene un elemento. Ci si basa infatti su parametri grammaticali categorici e non (solo) semantici.

una differenziazione casuale vera e propria¹⁸, un paradigma completo con ruolo grammaticale OD, univoco in realtà solo nelle 3^a persone in quanto le forme delle 1^a e delle 2^a persone possono avere l'interpretazione sia di OD che di OI. Un'ulteriore differenziazione, per genere, si trova pure solo nelle 3^a persone (v. Tabella 4a e b).

		Singolare			
		1 ^a persona	2 ^a persona	3 ^a persona	
				masc.	fem.
Pronomi liberi	OD (NON-S)	me cf. S/io	te cf. S/tu	lui = S	lei = S
Clitici	OD	mi = OI	ti = OI	lo	la

Tabella 4a – I pronomi personali liberi e i clitici in italiano: forme singolari

		Plurale			
		1 ^a persona	2 ^a persona	3 ^a persona	
				masc.	fem.
Pronomi liberi	OD (NON-S)	noi = S	voi = S	loro ¹⁹ = S	
Clitici	OD	ci = OI	vi = OI	li	le

Tabella 4b – I pronomi personali liberi e i clitici in italiano: forme singolari

I clitici OD di 3^a persona derivano dai pronomi dimostrativi distali latini indicanti la lontananza rispetto al parlante e all'ascoltatore (mentre le forme delle prime e delle seconde persone derivano da pronomi personali latini). Durante un processo di grammaticalizzazione, più costante e uniforme nelle fasi iniziali, i dimostrativi diventarono pronomi personali e poi clitici (cfr. Russi 2008, 207-224; Salvi 2004). Sullo *status* morfosintattico (definizione e categorizzazione) dei clitici non c'è ancora un consenso tra gli studiosi. Nelle analisi di tipo descrittivo non ha trovato ancora una risposta univoca la domanda seguente: i clitici devono essere considerati una categoria morfologica (quindi pronomi) oppure sintattica (fanno parte della categoria degli affissi attaccati al verbo)?

¹⁸ Da notare che i clitici hanno solo forme oblique, manca cioè il Caso Nominativo nel loro paradigma.

¹⁹ Non sono stati compresi nella Tabella 4. i pronomi Soggetto di 3^a persona egli/ella, esso/essa, essi/esse, visto il loro status di forme desuete (rispetto alle forme correnti lui, lei e loro), ormai confinate quasi esclusivamente alla lingua scritta.

Introdurre nell'analisi la grammaticalizzazione come fattore esplicativo presenta il vantaggio di trovare una spiegazione semplice e naturale a fatti che nelle grammatiche descrittive tradizionali, che usano una categorizzazione discreta, non possono essere interpretati. Così nel caso dei clitici possiamo assumere che essi rappresentino una categoria intermedia tra pronomi e affissi nel seguente processo di grammaticalizzazione presunto universale (cfr. Croft 2000a, 157): pronome personale > clitico > affisso di accordo verbale.

La letteratura di riferimento ci dice che l'adozione di DOM viene innescata dai tratti semantici dei referenti (v. sopra). Nei clitici italiani OD manca del tratto [umano], quindi la categoria di animatezza non risulta essere così rilevante. Il tratto della definitezza e della persona sembrano invece pertinenti nell'affermazione e nella distribuzione di DOM. Non a caso una marcatura "specializzata" e ridondante si trova nella 3ª persona (cfr. Tabelle 2. e 3) dove la definitezza/indefinitezza della referenza del pronome non è legata alla situazione comunicativa, contrariamente alle 1ª persone che rappresentano il parlante/i parlanti e le 2ª persone che individuano invece l'ascoltatore/gli ascoltatori, ambedue facilmente recuperabili dal contesto in quanto presenti. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che in italiano (e in generale nelle lingue romanze) anche la funzione pragmatica dei clitici, quella cioè di marcare il Topic non prototipico (il non S) entri in gioco come fattore rilevante nel far emergere ed estendere DOM. La marcatezza dei clitici nei contesti di dislocazione è evidente sia a livello sintattico sia a quello pragmatico. Sintatticamente le costruzioni di dislocazione rappresentano strutture marcate per promuovere un referente nella posizione di Topic (Duranti, Ochs 1979). Pragmaticamente in una frase non marcata dal punto di vista della struttura informativa il ruolo di Topic è solitamente assegnato a S, mentre OD funge da Focus (o parte di esso) o da Topic secondario. I clitici sono candidati adatti a far innescare il sistema DOM, strategia per segnalare la non prototipicità di OD, in parte perché possono condividere caratteristiche semantiche salienti di S (animatezza, definitezza) e in parte perché costituiscono l'unica categoria che ha conservato i Casi (Nocentini 2003, Iemmolo 2010). Tutto ciò concorda con la *Typological Markedness Theory* (Croft 2003) secondo la quale un costituente viene marcato quando le sue caratteristiche non corrispondono a quelle che normalmente caratterizzano la classe a cui appartiene. Nel nostro caso la marcatura differenziale si applica a OD semanticamente e informativamente marcati.

5. Conclusioni

L'analisi in prospettiva interlinguistica della marcatura di OD nelle lingue investigate ha evidenziato delle concordanze che potevano essere colte utilizzando concetti comparativi adeguati per quanto riguarda la loro

definizione e applicazione e procedendo con una categorizzazione linguistica che contemplasse le unità linguistiche sotto esame su un continuum più rappresentativo delle loro proprietà dal carattere in alcuni casi categorico e in altri graduale nel processo di grammaticalizzazione in cui sono coinvolte. La grammaticalizzazione, il fenomeno cioè che vede forme linguistiche libere perdere gradualmente il loro significato lessicale oltre che la loro autonomia sia fonologica, sia morfosintattica fino a diventare forme non più libere ed aventi un valore puramente grammaticale, trova la sua applicazione tradizionalmente negli studi di stampo diacronico. Tuttavia nella linguistica contemporanea è diventato uno dei concetti fondamentali anche della tipologia e come fattore esplicativo ha un ruolo cruciale nelle analisi grammaticali (Lehmann 1985, 1995; Dér 2005).

Abbiamo osservato in che modo all'interno della frase le marche di accordo svolgono la funzione essenziale di esplicitare il collegamento esistente tra il verbo transitivo e i suoi due argomenti (S e OD), portando particolare attenzione al secondo (OD).

L'ungherese marca morfologicamente sempre e coerentemente qualsiasi tipo di OD nominale (con il Caso Accusativo, esibendo così una strutturazione sintetica) cosicché lo *status* di questo argomento è sempre univoco nel contesto sintattico. Esiste in questa lingua anche uno stratagemma di marcatura costituito dal morfema di accordo con OD definito di 3^a persona della flessione della coniugazione definita.

In italiano OD nominale si identifica in base alla posizione sintattica dei costituenti della frase transitiva (stratagemma tipico della strutturazione analitica). Troviamo una marcatura morfologica di OD nell'ambito dei clitici (*mi, ti, lo, la, ci, vi, li, le*) che rappresentano nell'italiano contemporaneo l'unico relitto della declinazione casuale del latino²⁰.

Un aspetto particolarmente interessante della questione studiata in questa sede riguarda l'accordo V-OD dove l'analisi condotta ha dimostrato una corrispondenza tra la flessione della coniugazione definita ungherese e i clitici italiani in fusione di OD (v. Tabella 5).

²⁰ Rispetto ai Casi latini, però, i clitici hanno assunto anche molte altre funzioni, diventando elementi polifunzionali e innescando nell'italiano una tendenza al sintetismo.

Livello di analisi	Prosodico	Fonologico	Morfologico	Sintattico	Semantico	Pragmatico
IT: Clitici OD di 3 ^a persona	Non hanno accento (deboli)	Forme ridotte (grammaticalizzate)	Legati al verbo	Non sono autonomi	Solo uso anaforico con referente [+/-animato]	Interpretazione univoca di OD (rispetto a S); marcatura del Topic non prototipico (non S)
IT: Pronomi liberi OD di 3 ^a persona	Hanno accento	Forme piene	Indipendenti senza marca casuale	Autonomi, in posizione sintattica fissa	Uso anaforico e deittico con referente [+umano, +animato]	Hanno referente inatteso
HU: Flessione verbale con morfema di accordo oggettivale di 3 ^a persona	Non ha accento	Forme ridotte (grammaticalizzate)	Agglutinata al verbo	Non è autonoma	Solo uso anaforico con referente [+/-animato] ²¹	Interpretazione univoca di OD (rispetto a S); marcatura di OD non prototipico
HU: Pronomi personali accusativi di 3 ^a persona	Hanno accento	Forme Piene	Indipendenti con marca casuale	Autonomi e mobili	Uso anaforico e deittico con referente [+/-umano, +/-animato] ²¹	Hanno referente inatteso

Tabella 5 – Caratteristiche della flessione oggettivale ungherese e dei clitici italiani a confronto e la loro distribuzione complementare con i pronomi personali liberi in funzione di OD²²

²¹ La referenza [-animato] funziona solo con antecedente al plurale, se l'antecedente è al singolare la referenza è marcata dalla sola flessione verbale:

- a. Nem látom a könyveket, Anna elvitte.
Non vedere-PRES.1SG-AGR.OD3PL ART.Det libro-PL-ACC Anna viaPREV-portare-PASS.
őket
3SG-AGR.OD3PL loroACC
'Non vedo i libri. Anna li ha portati via'
- b. *Nem látom a könyvet, Anna elvitte.
Non vedere-PRES.1SG-AGR.OD3SG ART.Det libro-ACC Anna viaPREV-portare-PASS.
őt
3SG-AGR.OD3SG luiACC
'Non vedo il libro. Anna lo ha portato via'
- c. Nem látom a könyvet, Anna elvitte.
Non vedere-PRES.1SG-AGR.OD3SG ART.Det libro-ACC Anna viaPREV-portare-PASS.3SG-AGR.OD3SG
'Non vedo il libro. Anna lo ha portato via'.

²² Si noti che qui stiamo parlando delle forme OD di 3^a persona dove la distribuzione dei clitici e pronomi liberi italiani è complementare. Per un confronto di clitici e pronomi liberi

I nostri risultati forniscono un supporto a favore di indagini di specifici fenomeni grammaticali con l'obiettivo di osservare e conoscere come essi sono codificati in lingue diverse. Questa tendenza più recente nella tipologia contemporanea (cfr. Croft 2003) rappresenta un cambiamento di prospettiva rispetto al passato: invece di studiare i tipi linguistici come tali esaminiamo le strategie che lingue diverse, rappresentanti i tipi linguistici, mettono in atto per esprimere le varie categorie linguistiche. Il nostro studio dimostra che con una generalizzazione appropriata si possono trovare denominatori comuni anche tra lingue lontanissime.

Abbiamo visto che la variazione sincronica rispecchia lo sviluppo storico degli idiomi: i pronomi personali, i clitici e i morfemi di Caso sono collegati diacronicamente in un processo di grammaticalizzazione e ognuno di questi elementi rappresenta a sua volta uno stadio della stessa linea di evoluzione. L'illustrazione dei legami tra i vari elementi linguistici come conseguenza del cambiamento linguistico e la rivelazione che la stessa tendenza si verifica in lingue così diverse come l'ungherese e l'italiano può essere molto utile anche nell'apprendimento linguistico. Oltre a far comprendere le motivazioni delle forme linguistiche esistenti e il loro movimento all'interno del sistema lingua, rivela che in fondo ungherese e italiano non sono poi così diverse come a prima vista può apparire.

La flessione oggettivale ungherese e i clitici italiani possono essere considerati varianti di uno stesso espediente in quanto tutte e due servono a rappresentare, pur attraverso percorsi specifici per ciascuna lingua, degli schemi mentali generali (cfr. Haspelmath 2007, 2010; Iggesen 2013). Qual è dunque il fine comunicativo cui tendono ambedue le lingue sotto esame? Evidentemente quello di guidare l'interlocutore ad avere un'interpretazione univoca di un argomento saliente e molto frequente (in costruzioni transitive) come quello di OD.

La marcatura del secondo argomento del verbo transitivo è differenziata in ambedue le lingue. A questo proposito abbiamo esaminato quali tipi di OD sono marcati in base al meccanismo della "Marcatura Differenziata dell'Oggetto Diretto" (*Differential Object Marking*). Il sistema DOM emerge in contesti semanticamente e pragmaticamente marcati ed è principalmente motivato dalla necessità di segnalare la marcatura di OD non prototipici. Solo quegli OD sono marcati dunque i quali condividono dei tratti semantici o pragmatici con S prototipici, mentre gli OD che hanno caratteristiche prototipiche oggettivali, non sono marcati.

In ungherese i tratti pertinenti per il funzionamento del sistema DOM attivato sull'accordo V-OD sono quelli della persona (3^a) e della definitezza. In italiano DOM agisce nell'ambito dei clitici che gravitano attorno alla categoria verbale pur non essendo ancora giunti all'ultimo stadio della grammaticalizzazione, quella cioè di diventare affissi verbali (cfr. ungherese). I tratti pertinenti

per DOM in questa lingua sono quelli della persona (come in ungherese) e della topicalità riconducibile in ultima analisi alla definitezza (come accade in ungherese) in quanto il Topic nella struttura informativa della frase rappresenta sempre l'entità nota, quindi ha una referenza definita. L'unica differenza tra italiano e ungherese riguarda un accordo morfologicamente marcato ridondante in ungherese in alcuni contesti. In particolare, con OD nominale, se questo è definito, lo stesso tipo di informazione grammaticale viene ripetuto più volte, sia su SN (tramite l'uso del Caso ACC e l'articolo determinativo) sia sull'elemento verbale (flessione con accordo V-OD), anche in un'articolazione della frase pragmaticamente neutrale:

Megnéztük a filmet.
 PREV.Perf-guardare-PASS-1PL-AGR.OD3 ART.Det film-ACC
 'Abbiamo guardato il film'

Questo doppio accordo in ungherese apparentemente antieconomico indica che la marcatura della categoria di OD definito è percepita in questa lingua come particolarmente utile ai fini comunicativi. In effetti, la strutturazione sintattica dell'ungherese permette la discontinuità degli elementi che hanno un rapporto di accordo tra di loro, quindi una marcatura in più per ribadire quali costituenti hanno a che fare l'uno con l'altro garantisce una maggiore coesione e chiarezza.

Le strutturazioni attuali delle lingue particolari possono variare, ma solo entro limiti ben determinati e sempre in funzione di principi (cognitivi) generali che regolano l'interazione tra il significato e la forma linguistica affinché quest'ultima possa assicurare la distribuzione più rappresentativa di schemi di marcatura morfologica.

Riferimenti bibliografici

- Abaffy Erzsébet (1991), "Az igei személyragozás" (La flessione personale della coniugazione), in Loránd Benkő (eds), *A magyar nyelv történeti nyelvtana*, I, *A korai ómagyar kor és előzményei* (Grammatica storica della lingua ungherese, I. Inizi dell'epoca dell'antico ungherese e gli antefatti), Budapest, Akadémiai Kiadó, 122-159.
- (1992), "Az igei személyragozás" (La flessione personale della coniugazione), in Loránd Benkő (eds), *A magyar nyelv történeti nyelvtana*, II/1, *A kései ómagyar kor. Morfematika* (Grammatica storica della lingua ungherese, II/1, L'ultima fase dell'epoca dell'antico ungherese. Morfematika), Budapest, Akadémiai Kiadó, 184-239.
- Aissen Judith (2003), "Differential Object Marking: Iconicity vs. Economy", *Natural Language & Linguistic Theory* XXI, 3, 435-448.
- Bossong Georg (1991), "Differential Object Marking in Romance and Beyond", in Dieter Wanner, D.A. Kibbee (eds), *New Analyses in Romance Linguistics. Selected Papers from the XVIII Linguistic Symposium on Romance Languages 1988*, Amsterdam, John Benjamins, 143-170.

- (2003), “Nominal and/or Verbal Marking of Central Actants”, in Giuliana Fiorentino (ed.), *Romance Objects. Transitivity in Romance languages*, vol. XXVII, Berlin, De Gruyter Mouton, 17-48.
- Cerruti Massimo (2010), “Teoria dei prototipi e variazione linguistica: la categoria di scala di implicazione in prospettiva prototipica”, *Vox Romanica* LXIX, 26, 25-46.
- Chomsky Noam (1986), *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, New York, Praeger. Trad. it. di Giuseppe Longobardi, Massimo Piattelli Palmarini (1989), *La conoscenza del linguaggio. Natura, origine e uso*, Milano, Il Saggiatore.
- (2002), *On Nature and Language*, ed. by Adriana Belletti, Luigi Rizzi, New York, Cambridge UP.
- (2007), “Biolinguistic Explorations: Design, Development, Evolution”, *International Journal of Philosophical Studies* XV, 1, 1-21.
- Cristofaro Sonia (2009), “Grammatical Categories and Relations: Universality vs. Specificity and Construction-Specificity”, *Language and Linguistics Compass* III, 1, 441-479.
- Croft William (2000a), *Explaining Language Change: An Evolutionary Approach*, Harlow, Addison-Wesley Longman.
- (2000b), “Parts of Speech as Language Universals and as Language-Particular Categories”, in Petra Maria Vogel, Bernard Comrie (eds), *Approaches to the Typology of Word Classes, Empirical Approaches to Language Typology Series* 23, Berlin, De Gruyter Mouton, 65-102.
- (2003 [1990]), *Typology and Universals*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2007), “Joseph Harold Greenberg”, in The National Academy of Sciences, *Biographical Memoirs*, vol. XC, Washington, The National Academy of Sciences Press, 153-182; online: <<https://www.nap.edu/read/12562/chapter/1>> (11/2018).
- (2016), “Comparative Concepts and Language-Specific Categories: Theory and Practice”, *Linguistic Typology* XX, 2, 377-393.
- Dardano Maurizio (2009), *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, il Mulino.
- de Swart Peter (2007), *Crosslinguistic Variation in Object Marking*, Utrecht, LOT.
- Dér Csilla Ilona (2005), *Grammatikalizációs folyamatok a magyar nyelvben – elméleti kérdések és esettanulmányok* (Processi di grammaticalizzazione nella lingua ungherese – questioni teoriche e studi di casi), Doktori disszertáció (Tesi di Dottorato), Budapest, Università degli Studi Loránd Eötvös, manoscritto.
- Dryer M.S. (1997), “Are Grammatical Relations Universal?”, in Joan Bybee, John Haiman, Sandra Thompson (eds), *Essays on Language Function and Language Type: Dedicated to T. Givón*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 115-143.
- Duranti Alessandro, Elinor Ochs (1979), “Left-dislocation in Italian Conversation”, in Talmy Givón (ed.), *Discourse and Syntax: Syntax and Semantics*, vol. XII, New York, Academic Press, 377-416.
- É. Kiss K. (2009), “A 80 éves Noam Chomsky és a chomskyánus nyelvészeti forradalom” (L’ottantenne Noam Chomsky e la rivoluzione linguistica chomskyana), *Magyar Nyelv* (Lingua ungherese) CV, 1, 1-9.
- Fiorentino Giuliana, ed. (2003), *Romance Objects: Transitivity in Romance Languages*, Berlin, De Gruyter Mouton.
- García García Marco (2005), “Differential Object Marking and Informativeness”, in Klaus von Stechow, G.A. Kaiser, Elisabeth Stark (eds), *Proceedings of the*

- Workshop "Specificity and the Evolution / Emergence of Nominal Determination Systems in Romance"*, Konstanz Universität Konstanz, Fachbereich Sprachwissenschaft, 17-32.
- Greenberg J.H. (1963), "Some Universals of Grammar with Particular Reference to the Order of Meaningful Elements", in Id. (ed.), *Universals of Language. Report of a Conference (held at Dobbs Ferry, New York, April 13-15, 1961)*, Cambridge, MIT Press, 58-91.
- Haspelmath Martin (2007), "Pre-established Categories don't Exist: Consequences for Language Description and Typology", *Linguistic Typology* XI, 1, 119-132.
- (2010), "Comparative Concepts and Descriptive Categories in Cross-Linguistic Studies", *Language* LXXXVI, 3, 663-687.
- (2011), "On S, A, P, T, and R as Comparative Concepts for alignment typology", *Linguistic Typology* XV, 3, 535-567.
- (2012), "How to Compare Major Word-Classes across the World's Languages", in Thomas Graf, Denis Paperno, Anna Szabolcsi, Jos Tellings (eds), *Theories of Everything: In Honor of Edward Keenan*, Los Angeles, UCLA, 109-130.
- (2014), "Comparative Syntax", in Andrew Carnie, Yosuke Sato, Daniel Siddiqi (eds), *The Routledge Handbook of Syntax*, London, Routledge, 490-508.
- (2015a), "Defining vs. Diagnosing Linguistic Categories: A Case Study of Clitic Phenomena", in Joanna Błaszczak, Dorota Klimek-Jankowska, Krzysztof Migdalski (eds), *How Categorical are Categories? New Approaches to the Old Questions of Noun, Verb, and Adjective*, Berlin, De Gruyter Mouton, 273-304.
- (2015b), "Descriptive Scales Versus Comparative Scales", in Ina Bornkessel-Schlesewsky, A.L. Malchukov, M.D. Richards (eds), *Scales and Hierarchies*, Berlin, De Gruyter Mouton, 45-58.
- (2016), "The Challenge of Making Language Description and Comparison Mutually Beneficial", *Linguistic Typology* XX, 2, 299-30.
- (2018), "How Comparative Concepts and Descriptive Linguistic Categories are Different", *Zenodo*, DOI: 10.5281/zenodo.1158392.
- Iacobini Claudio (2010), "Derivazione", in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/derivazione_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/derivazione_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)> (11/2018).
- Iemmolo Giorgio (2010), "Topicality and Differential Object Marking: Evidence from Romance and Beyond", *Studies in Language* XXXIV, 2, 239-272.
- Iggesen Oliver A. (2013), "Number of Cases", in M.S. Dryer, Martin Haspelmath (eds), *The World Atlas of Language Structures Online*, Leipzig, Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology; online: <<http://wals.info/chapter/49>> (11/2018).
- Keresztes László (1995 [1992]), *Hungarolingua G. Gyakorlati magyar nyelvtan*, 2. ed. riv. e corretta, illustrazioni di Attila Csáth, Debrecen, Debreceni Nyári Egyetem. Trad. it., preambolo e cura di Danilo Gheno (2000 [1997]), *Hungarolingua G. Grammatica Ungherese pratica*, 2. ed. riv. e corretta, Debrecen, Debreceni Nyári Egyetem.
- Kiefer Ferenc (2006), "Alaktan" (Morfologia), in Id. (a cura di), *Magyar nyelv* (Lingua ungherese), Budapest, Akadémiai Kiadó, 55-66.
- Kövecses Zoltán, Benczes Réka (2010), *Kognitív nyelvészet* (Linguistica cognitiva), Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Ladányi Mária, Tolcsvai Nagy Gábor (2008), "Funkcionális nyelvészet" (Linguistica funzionale), in Idd. (a cura di) *Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből* (Studi nell'ambito della linguistica funzionale), Általános Nyelvészeti Tanulmányok

- XXII, Budapest, Akadémiai Kiadó, 17-58.
- Lakoff George (1987), *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Lazard Gilbert (1992), “Y at-il des catégories inter langagières?”, in Susanne Anschutz (Hrsg.), *Texte, Sätze, Wörter und Moneme: Festschrift für Klaus Heger zum 65. Geburtstag*, Heidelberg, Heidelberger Orientverlag, 427-434.
- (2003), “What is an Object in a Crosslinguistic Perspective?”, in Fiorentino 2003, 1-16.
- (2006), *La quête des invariants interlangues: La linguistique est-elle une science?*, Paris, Champion.
- Lehmann Christian (1985), “Grammaticalization: Synchronic Variation and Diachronic Change”, *Lingua e stile* XX, 3, 303-318.
- (1995), *Thoughts on Grammaticalization*, München, Lincom Europa.
- Leonetti Manuel (2008), “Specificity in Clitic Doubling and in Differential Object Marking”, *Probus* XX, 1, 33-66.
- Luuk Erkki (2010), “Nouns, Verbs and Flexibles: Implications for Typologies of Word Classes”, *Language Sciences* XXXII, 3, 349-365.
- Newmeyer F.J. (1998), *Language Form and Language Function*, Cambridge, MIT Press.
- Nocentini Alberto (2003), “The Object Clitic Pronoun in Italian: A Functional Interpretation”, in Fiorentino 2003, 105-116.
- Rózsavölgyi Edit (2008), “A névmási tárgy az olaszban és a magyarban. Összehasonlító tipológiai elemzés” (Loggetto diretto pronominale in italiano e in ungherese. Analisi comparativa su basi tipologiche), *Nyelvtudományi Közlemények* (Pubblicazioni di linguistica) CV, 193-217.
- (2017), “La codifica delle relazioni spaziali in ungherese e in italiano. Analisi tipologica”, *Annali di Ca’ Foscari. Serie occidentale* vol. LI, 333-356.
- Russi Cinzia (2008), *Italian Clitics: an Empirical Study*, Berlin, De Gruyter Mouton.
- Salvi Giampaolo (2004), *La formazione della struttura di frase romanza. Ordine delle parole e clitici dal latino alle lingue romanze antiche*, Tübingen, Niemeyer.
- Sárosi Zsófia (2003), “Morfémátörténet: Ösmagyar kor” (Storia morfematica. L’epoca del protoungherese), in Jenő Kiss, Ferenc Pusztai (eds.), *Magyar nyelvtörténet* (Storia della lingua ungherese), Budapest, Osiris Kiadó, 129-173.
- Schwarze Christoph (2010), “Clitici”, in Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell’italiano*, vol. I, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 213-219.
- Slobin D.I. (2004), “The Many Ways to Search for a Frog: Linguistic Typology and the Expression of Motion Events”, in Sven Strömquist, Ludo Verhoeven (eds), *Relating Events in Narrative*, vol. II, *Typological and Contextual Perspectives*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 219-257.
- Tolcsvai Nagy Gábor (2013), *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe* (Introduzione alla linguistica cognitiva), Budapest, Osiris.
- Vanelli Laura (2016), “I pronomi rivisitati: idee per la didattica”, in Sabrina Bertollo e Guido Cavallo (a cura di), *Atti delle Giornate di Linguistica e Didattica II (Padova 25-26 febbraio 2014)*, *Grammatica e didattica* 6, 1-14.
- Von Heusinger Klaus, Kaiser A.G. (2003), “The Interaction of Animacy, Definiteness and Specificity in Spanish”, in Idd. (eds), *Proceedings of the Workshop „Semantic and Syntactic Aspects of Specificity in Romance languages”*, Konstanz, Universität Konstanz, Fachbereich Sprachwissenschaft, 41-65.
- Von Humboldt Wilhelm (1985 [1836]), “Über die Verschiedenheit des menschlichen

Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts”, in Zsigmond Telegdi (ed.), *Wilhelm von Humboldt válogatott írásai* (Scritti selezionati di Wilhelm von Humboldt), Budapest, Európa Könyvkiadó, 69-117.

Elenco delle abbreviazioni

- A – Agente (ruolo tematico del primo argomento di una costruzione transitiva)
- ACC – Caso Accusativo
- AGR – Accordo (da *Agreement*)
- ART – Articolo
- Det – Determinativo / determinato
- DOM – “Marcatura Differenziata dell’Oggetto Diretto” (*Differential Object Marking*)
- NOM – Caso Nominativo
- OD – Oggetto Diretto (secondo argomento di una costruzione transitiva)
- OI – Oggetto Indiretto
- PASS – (Tempo) Passato
- Perf – Perfettivo
- PL – Plurale (1PL = 1ª persona plurale)
- PRES – (Tempo) Presente
- PREV – Preverbo
- S – Soggetto (l’unico argomento di una costruzione intransitiva, il primo argomento di una costruzione transitiva)
- SG – Singolare (1SG = 1ª persona singolare)
- SN – Sintagma nominale
- V – Verbo

“A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne” *Le Ressac* di Camille Mallarmé*

Diego Salvadori

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

Abstract

This article aims to analyse the novel *Le Ressac* (1912) by Camille Mallarmé, focusing, at first, on the literary representation of Tuscany (especially, the Chianti countryside), and then paying attention to the role played by the artistic heritage of Florence and Siena. Moreover, we want to give a comprehensive biographical portrait of Camille Mallarmé, in order to assess her primacy in the cultural exchanges between Italy and France.

Keywords: *Camille Mallarmé, ecphrasis, Gender Studies, geocriticism, Le Ressac*

1. Quel nome tutta malia. Storia di una costellazione subordinante

Ci sono casi in cui l'oblio diviene un obbligo, quasi una condanna, e riportare alla memoria il vissuto di determinate personalità assume le parvenze di un atto illecito, proprio perché si entra in una zona d'ombra in cui è giocoforza avanzare in punta di piedi, stanti un'incertezza documentaria e i veti imposti dai risvolti tragici della Storia. È questa la sensazione che si

* Desidero ringraziare il Dott. Giampiero Buonomo, dell'Archivio Storico del Senato della Repubblica, per avere autorizzato la citazione di alcuni passaggi dagli Atti relativi alla nomina dei senatori del Regno (Fascicoli dei senatori, Paolo Orano); e il Dott. Giuseppe D'Errico, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; la Dott.ssa Susan Scott, direttrice del Museo della Collegiata di San Gimignano, per avere acconsentito alla riproduzione dell'*Annunciazione* di Sebastiano Mainardi. Ringrazio lo staff della Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze, per la disponibilità e il supporto costante nel reperimento dei materiali. Ringrazio il Dott. Andrea Castrucci, che ha messo a mia disposizione le sue competenze di francesista. Un ringraziamento particolare va ai *referees*, per le preziose direzioni di metodo suggerite. Sono grato, infine, a Beatrice Tottosy e ad Arianna Antonielli per la disponibilità accordatami.

prova nell'introdurre un'autrice quale Camille Mallarmé, non fosse altro per quel cognome che la colloca in una genealogia di prim'ordine, in cui tuttavia le sue tracce vanno perdute, nonostante i lavori di eminenti studiosi, atti a valorizzarne il ruolo mediatore fra più culture¹. Abbiamo a che fare con una figura *a latere*, irriducibile a un'identità autonoma e sempre affiancata a un corrispettivo che la opacizza: pronipote di Stéphane Mallarmé²; sorella del senatore André; moglie di Paolo Orano; traduttrice di Luigi Pirandello; amica di Eleonora Duse³ e Gabriele D'Annunzio, di Paul Claudel⁴ e Romain Rolland (solo per citare alcune delle personalità con cui ebbe modo di entrare in contatto)⁵. In un processo storico di dissolvenza, ecco che si profila una costellazione subordinante, unita all'altra ragione per cui Camille Mallarmé si è ritrovata ai margini, ovvero sia la sua esperienza di corrispondente, dal 1930 al 1940, per la testata antisemita *Je suis partout: le grand hebdomadaire de la vie mondiale*⁶. C'è allora un senso di disagio nel riportare alla luce una figura simile, per quanto l'intento sia quello di isolarne la voce e renderla udibile attraverso il lascito della scrittura.

1.1 Da enfant prodige alla Signora Orano

Camille Mallarmé nasce in Algeria nel 1886, figlia di Victor Eugène – avvocato della corte di Algeri – e Marie Mathilde Bippert, entrambi di origini alsaziane. Il fratello, André, di sedici anni più grande, sposterà nel 1902 la cugina Juliette Kampmann, per poi intraprendere la carriera politica a partire dal 1924, prima in Algeria e poi in Francia – durante i governi di André Tardieu, Gaston Doumergue e Pierre-Étienne Flandin – fino alla nomina di senatore sotto Philippe Pétain, avvenuta il 10 giugno 1940. Alla morte del padre, Camille si trasferisce con la madre a Parigi e qui si diploma nel 1903, presso il Lycée Fénelon. Nel 1909, all'età di ventitré anni, compie il suo primo

¹ Ci riferiamo alla tesi di dottorato di Jean-Louis Courtault Deslandes (1991), volta ad analizzare le testimonianze di Camille Mallarmé circa i suoi rapporti con la cultura italiana nel periodo 1914-1924. Il lavoro, che consta di sei volumi, non è mai stato pubblicato (e il presente contributo, che nella prima parte vuole fornire un breve profilo biografico, non vuole certo esaurirne la portata divulgativa).

² E l'omonimia non ha mancato di generare errori: è il caso del volume di Stéphane Mallarmé *Versi e prose*, pubblicato nel 1893 e poi tradotto da Filippo Tommaso Marinetti nel 1917 per l'Istituto Editoriale Italiano, ma erroneamente attribuito a Camille nel catalogo OPAC.

³ Si vedano, a tal proposito, i lavori di Biggi 2010 e Valentini 2009.

⁴ Per il legame con Paul Claudel e la sua ricezione italiana mediata da Camille Mallarmé, si rimanda alla *Conferenza su Paul Claudel*, tenuta da quest'ultima nel 1916 e poi pubblicata nello stesso anno. Per un inquadramento critico, viceversa, si vedano gli studi di Courtault Deslandes 1993.

⁵ Si pensi, per esempio, a Guillaume Apollinaire (cfr. Courtault Deslandes 1984).

⁶ Diretto da Pierre Gaxotte e con sede a Parigi, il giornale fu attivo fino al 1944 (pochi giorni prima dell'insurrezione di agosto).

viaggio in Italia (cfr. Menichelli 1962) e si stabilisce a Siena, dove avrà modo di conoscere Paolo Orano, all'epoca docente di filosofia nella scuola secondaria superiore e attivamente coinvolto nella vita culturale cittadina: oltre ad aver fatto parte del gruppo che, insieme a Luigi Pirandello, aveva animato la rivista *Ariel*⁷ – fondata dall'autore di Girgenti e Ugo Fleres, in collaborazione con Italo Carlo Falbo –, Orano aveva mediato la pubblicazione di alcuni sonetti di Federigo Tozzi sulla rivista di Lugano *Pagine Libere*, poi confluiti ne *La zampogna verde* del 1911 (Castellana 2008, 3).

È qui che Camille inizia a scrivere il suo primo romanzo, *Le Ressac* (1912), ambientato tra Siena e Firenze, senza contare che la nascente relazione con Orano – benché ancora sposato con Gina Fantacchiotti e padre di due figli – le consentirà di entrare in contatto con l'intelligenza culturale dell'epoca. La pubblicazione in Francia di *Le Ressac* frutta all'autrice il Prix Montyon dell'Académie Française, conferitole nel 1913, mentre il futuro marito ne curerà personalmente la traduzione italiana, pubblicata con sua prefazione nel 1914 per la Fratelli Treves, col titolo dantesco *Come fa l'onda... Romanzo senese*⁸. A conti fatti, Orano diviene anche il suo pigmalione, tanto da promuovere il romanzo ancor prima della sua uscita, come si evince dalla fitta corrispondenza con critici e scrittori. Si prenda, a titolo d'esempio, una lettera di Francesco Cucca ad Attilio Deffenu, datata 16 giugno 1913, ove si legge che “Orano mi scrive sempre lettere melanconiche e bellissime. A Ottobre uscirà presso i Treves *Le Ressac* di M^{lle} Camille Mallarmé tradotto da lui e con sua prefazione” (Cucca 2015, 304). Su *L'Almanacco Senese* del 1913, un articolo anonimo consacra invece Camille come “una innamorata di Siena”, rivelandoci altresì alcuni particolari sulla sua fisionomia eterea, a tratti diafana:

Siena intellettuale conosce ormai il romanzo parigino “Le rressac”, recentemente messo alla luce da Camille Mallarmé; diciamo Siena, ma possiamo dire l'Italia intiera, poiché la stampa tutta, dai fogli politici ai letterari quali il *Marzocco*, ed alle riviste [...] hanno scritto concordi di questo libro con entusiasmo come raramente si scrive di libri stranieri.

Le rressac, o il fiotto, secondo la traduzione che sta preparandoci Paolo Orano, ha pagine tali su Siena, quali mai furono scritte; sono impressioni, sono descrizioni, così squisitamente delicate, così psicologicamente studiate e sentite, in uno stile così smagliante, da rivelare, oltre la grande scrittrice, lo intenso amore di questa giovanissima per Siena mistica, a cui essa ha dedicato il suo sogno moderno.

L'Almanacco Senese, troppo in ritardo verrebbe oggi ad aggiungere la sua modesta voce all'unanime consentimento, ma esso si crede in dovere di presentare ai suoi lettori questa grande innamorata di Siena nostra, questa autrice, che insieme alla grande bellezza intellettuale, possiede tutto il fascino e tutte le grazie che tanto naturalmente, diremmo quasi a sua insaputa, emanano dalla fine e vaporosa figura di

⁷ Pubblicata dal 18 dicembre 1897 al 5 giugno 1898.

⁸ “Come fa l'onda là sovra Cariddi” (Dante, *Inf.* VII, v. 22).

bionda, dai suoi grandi occhi azzurri, dalla fisionomia dolce di fanciulla entusiasta. (Anonimo in Rossi 1913, 141)

Camille è tratteggiata come una personalità schiva e modesta, dimentica del cognome del porta ma soprattutto affascinata dall'Italia:

Camille Mallarmé nello scorso novembre fu in Siena, essa era reduce da Venezia, la incantevole, che produsse una grande impressione nel suo temperamento d'artista. "Quel pays que le votre!" – ci scriveva essa alla vigilia della sua partenza per Siena – "Posséder à la fois une pure dominicaine du XVI.ème siècle comme Siennne, et une voluptueuse courtisane du XVI.ème comme Vénise, - a notre époque de Yaukéé!...". Ed alla nostra richiesta di scrivere qualcosa per questo *Almanacco*, essa ci diceva di non potere scrivere nulla di più sincero su Siena, di quello che aveva scritto nel suo *Ressac* e ci ricordava una frase magnifica che riassumeva il suo pensiero: " - Pourquoi j'adore Siena? Parcequ'elle est grave, parcequ'elle est noble, parcequ'elle me parait seule dans la bruyante Europe, la Musicienne du Silence –

Camille Mallarmé è un insieme armonico di rare doti d'intelletto e di cuore. Essa, alla fine e squisita gentilezza dei modi, alla fanciullesca ingenuità di apprezzamento, alla delicatezza dei sentimenti, accoppia una modestia straordinaria.

Parlatele del suo *Ressac* e le sentirete dire candidamente che è stata in procinto di fare di esso un falò, prima di consegnarlo al suo editore; intrattenetevi con Lei sul giudizio concordemente favorevole della critica francese ed italiana, e le sentirete dire che ciò deve ascrivere ad una grande fortuna e non ad altro.

Le seduzioni del successo non hanno per nulla intaccato la sua anima di una limpidezza cristallina, ed il trionfo, come in tutti gl'intelletti forti ed equilibrati, non ha fatto che spronarla al lavoro ed infatti essa sta ora per lanciare un secondo romanzo di ambiente spagnolo "La casa secca" [...].

Alla grande innamorata di Siena, vada l'espressione della ricscente [*sic*] ammirazione dell'*Almanacco Senese* e di Siena, che si sente orgogliosa dell'intenso e consapevole affetto. (Ivi, 142)

Sulla stessa linea si pone il parere coevo di Giuseppe Lipparini sulle pagine de *Il Marzocco*, che tuttavia rinuncia al sensazionalismo da "caso letterario" in vece di un'analisi critica di stampo imagologico, giacché Mallarmé ha saputo infrangere gli stereotipi, in un romanzo che ha catturato l'essenza di Siena:

Io non amo troppo gli stranieri che parlano dell'Italia o che pongono le scene dei loro romanzi in una Italia che qualche volta non hanno mai veduta. Generalmente, noi siamo briganti, tenori, custodi dell'antichità: e serviamo di sfondo agli adulterii internazionali degli eroi. Per quanto noi siamo "Cosmopolis", non cessiamo di essere camerieri di un grande albergo che va dalla Brianza alle rovine di Agrigento.

Ma il romanzo senese che Camille Mallarmé intitola con una immagine marina *Le Ressac* (Parigi, Grasset) è una nobile, anzi una nobilissima eccezione. Il suo amore per l'Italia e per gli italiani è tale, che l'autrice giunge talora ad essere ingiusta verso la sua patria vera. Ella ha dimorato a lungo in Siena, e ne ha penetrata l'anima mistica e austera; così, ha potuto collocare nel giusto mezzo una storia d'amore che sarebbe

ingenua se non fosse così ricca e profonda di sentimento e di passione. D'altra parte, questo libro ha un valore artistico eccezionale; non per nulla il primo romanzo di questa giovinetta è stato il più schietto successo parigino dell'ultima primavera. C'è qui una scrittrice il cui solo difetto è il più proprio della gioventù: l'esuberanza; una scrittrice che ci dà ora un libro bellissimo e potrà un giorno darci un capolavoro. (Lipparini 1913, 2)

Un libro, *Le Recessac*, che secondo Lipparini muove le fila da un attento studio delle emozioni umane, come vuole la più grande tradizione naturalistica, senza contare l'abilità descrittiva:

Camille Mallarmé ha studiato questi turbamenti di fanciulla innamorata con una acutezza, con una sincerità e insieme con una serietà tali, che anche per questo solo il suo libro sarebbe degno di alta lode. Io non conosco nella letteratura femminile pagine più delicate e più calde di quelle in cui Mary Ann e Jacqueline de Ronceray, il più perfetto esemplare della falsa educazione che le famiglie francesi danno alle loro ragazze, si confessano l'una all'altra e mettono a nudo la loro passione e il loro dolore [...].

Ora, questa storia di promessi sposi che si lasciano e si riprendono sarebbe [...] ingenua se la sua semplicità non fosse sostenuta da un bel vigore di poesia. Abbiam già lodato l'esame acuto e coraggioso dell'amore nelle giovanette e delle ipocrisie e a cui le condanna la falsa educazione [...]. Abbiam già lodato la finezza della psicologia, e come per questa diventi un doloroso dramma di anime quella che altrimenti sarebbe stata una storia troppo comune; ma non abbiamo ancora notato abbastanza i pregi del paese e della descrizione [...]. Quanto a Siena, io non so quale dei nostri scrittori l'abbia descritta con maggior poesia e l'abbia vissuta con più profondo amore. Mary Ann si sente senese per sempre: neppure il fascino di Fiorenza la vince [...]. (*Ibidem*)

Da qui la patina iperletteraria del romanzo e, parimenti, un gusto classicista, quasi da scavo archeologico, che sotto certi aspetti relegano le ambientazioni di *Le Recessac* in un mondo iperuranico e ci consegnano un libro-museo. Conclude Lipparini:

Camille Mallarmé ha conosciuto un'Italia recente, ma pure diversa dall'odierna. Per quanto, parlando di Parigi, ella faccia dire alla sua eroina “n'importe quel coin d'Italie vaut cent fois mieux”, per quanto ella si sforzi sinceramente a trovar tutto bello e buono, tuttavia la nostra scrittrice conosce ed ama soprattutto l'Italia-museo e l'Italia-passato. I suoi personaggi italiani sono ricchi di poesia ma [...] sono più poetici che reali e, comunque, astratti dalle nostre necessità urgenti e presenti. Quando un gustoso tipo di italofobo li accusa a Mary Ann di lasciar morire di fame anche i loro parenti, essa risponde: “Ils sont si pauvres!”.

Ecco un pregiudizio da cui neppure una italofila come la Mallarmé si è potuta liberare. Ma noi non possiamo rimproverare questo errore a uno straniero se noi stessi, prima della guerra, ignoravamo noi stessi: se molti di noi credevano, ahimè, che gli italiani fossero poveri straccioni dimenticati in un palazzo antico a far custodi. No, veramente, Camille Mallarmé non può essere rimproverata. Noi dobbiamo, all'incontro, ringraziarla del suo fervente amore. (*Ibidem*)

Certo, con i fervori nazionalistici in ascesa, “è anche un motivo d’orgoglio per noi, che questa scrittrice [...] abbia cominciato con un libro italiano” (*ibidem*), ma i consensi, anche a pubblicazione avvenuta, non tarderanno ad arrivare: da Giovanni Verga (poi studiato da Camille critica letteraria) a Lucio D’Ambra, che nelle sue *Cronache di libri* elogiava la traduzione italiana del libro:

Né posso far di più che citare la traduzione italiana di *Come fu l’onda*, romanzo senese di Camilla Mallarmé, romanzo che in francese si chiama *Le Ressac*, che è appassionato e tenero, scritto con infinita grazia, animato da una sua delicata e deliziosa anima italiana, e toscana, senese addirittura, romanzo che in Francia conferì d’un tratto la reputazione ad una scrittrice nuovissima e giovanissima. Paolo Orano ha premesso a questo romanzo della Mallarmé una prefazione degna di lui, in cui l’ingegno e l’opera della scrittrice sono con molta diligenza approfonditi. (D’Ambra 1914, 300)

Per quanto il merito sembri andare tutto ad Orano, è comunque grazie a lui che Camille avrà modo di essere introdotta e letteralmente sdoganata nell’ambiente culturale e mondano di allora: il 6 gennaio 1915, tiene al Teatro Argentina di Roma una conferenza sulla letteratura per l’infanzia, al cospetto di nobildonne quali Gabriella Spalletti, Alice Borghese e Giovannella Caetani. Un resoconto dell’evento uscirà poi in un numero de *L’eloquenza. Antologia critica-cronaca* dello stesso anno, dov’è nuovamente il nome – o, sarebbe meglio dire, il cognome – ad alimentare la popolarità dell’autrice:

L’abbiamo detto: era il nome, quel nome tutto malia. Ma subito furono le qualità della dictrice e dell’artista che s’impadronirono dell’uditorio magnifico e folto. Semplicità e finezza. Di questo è costituita un’oratoria che non conoscevamo, di cui non avevamo idea, una vibrazione di sincerità calma ed affettuosa, di gravità, una lucida commozione che incornicia quadri d’un’analisi minuta di cui ogni tratto resta impresso nella mente del cuore di chi ascolta.

Parlava così alla buona – una *causerie*, non è vero? non *une conférence* – di favole e leggende infantili per raccogliere denaro destinato ai bambini belgi. Parlava di ciò perché tutto quel che si riferisce ai bambini che sognano leggendo e che ascoltano favole è ciò che ella meglio sa. Da anni la giovinetta s’è consacrata a preparare un libro per bambini e il libro è non lontano ad apparire come la più lanciata novità del genere italiano. Ancora una volta è all’Italia che la calma e luminosa creatura dà il frutto del suo pensiero e del suo cuore. Parlando così alla buona di leggende, Camille Mallarmé è andata un po’ in giro per tutti i paesi del mondo e per tutte le epoche, e non s’è fermata, indovinate un po’, che quando ha incontrato i drammatici monelli del «Cuore» e l’immortale burattino Pinocchio. (Miranda 1915, 180-181)

La *causerie* – da Mallarmé riproposta il 7 aprile 1915 al Lyceum Club – anticipa uno dei suoi lavori meglio riusciti, ovvero *La leggenda d’oro di Mollichina* (1915), con cui approda alla letteratura per l’infanzia. Uscito per Rocco Carabba con le pregevoli illustrazioni di Duilio Cambellotti⁹, e ricordato

⁹ Il libro è accompagnato da xilografie in bianco e nero più nove illustrazioni a colori.

da Cristina Campo in una pagina dei suoi *Imperdonabili*¹⁰, il libro si struttura come un susseguirsi di “contro-mondi”, dove la storia di Mollichina si fa pretesto per un dialogo intertestuale, al fine di riscrivere in chiave eccentrica un’intera tradizione (dai Fratelli Grimm a Rudyard Kipling, da Lewis Carroll a Carlo Collodi). Ma l’opera – oggi divenuta un cimelio da collezione – non incontra il favore del pubblico, anche a causa dello scoppio del primo conflitto mondiale, il che porterà l’autrice a pubblicarne la versione in francese solo otto anni dopo, nel 1923 (accompagnata stavolta dai disegni di Costance de Breton).

Nel 1916, Mallarmé torna alla letteratura per adulti con il romanzo “spagnolo” *La casa seca* – presente, con dedica, nella biblioteca romana di Luigi Pirandello¹¹ – poi tradotto da Orano nel 1921¹². L’autrice, in quest’opera, insiste ancora sulla corda di quell’esotismo che, seppur in maniera larvata, era già ravvisabile tra le pagine di *Le Ressac*, tanto da suscitare l’apprezzamento di Maurice Maeterlinck. E la ricezione italiana, anche stavolta, è favorevole, come si evince da una recensione del 1921:

¹⁰ “Vi è una fiaba, e neppure una fiaba antica, nella quale il viaggio è oltremondano: una bambina parte alla ricerca della madre morta. Al di là di foreste e di oceani, di città labirintiche e di monti fragorosi, attraversata da un capo all’altro la cadaverica pianura della luna, viene indicato alla bambina il giardino del paradiso. È il primo luogo amabile che ella incontra. Ma di lì a poco le altissime querce, le purpuree foglie turbinose, le appaiono familiari: è la foresta vicino alla sua casa, là dove aveva scelto di perdersi all’inizio del pellegrinaggio. Ed è senza meraviglia che poco dopo vede sua madre: seduta in un piccolo speco, una grotta, vicino alla sorgente cara ai suoi primi giochi” (Campo 1988 [1987], 17).

¹¹ Nella biblioteca di Pirandello, è presente la versione francese con dedica: “A Luigi Pirandello avec mon admiration. Roma, 13 avril 1922” (Saponaro, Torsello 2015, 15).

¹² Sempre al 1917 risale questo breve profilo critico di Orano: “Camille Mallarmé, la più giovane delle scrittrici francesi e la più gloriosa della nuova generazione, vuol fare per mio mezzo questo dono prezioso al Carroccio di cui segue con ammirazione l’ascendere magnifico. Del medesimo sangue di Stéphane Mallarmé, maestro d’ogni artefice della penna in Francia, ella ebbe sin dal suo primo affermarsi la corona dell’Accademia francese e precisamente per quel romanzo senese. *Le Ressac* – nella traduzione italiana *Come fa l’onda* che è divenuto universalmente celebre. Sicché fu per un libro nato a Siena, nel cuore d’Italia, per un frutto generato dall’innesto della finezza francese con l’intensità italiana, che Camille Mallarmé entrava tra i *couronnés de l’Académie*. Da quel giorno Camille Mallarmé ha fatto dell’Italia la sua patria d’adozione, luminosamente convinta che il miglior modo di servire la Francia – che ella adora come può farlo un cttore [*sic*] alsaziano – è quello di far conoscere l’Italia ai francesi e dare agli italiani dalle molte vite e dallo stupefacente destino nuovo lo spettacolo d’un’attività presente e continua nella loro terra. Camille Mallarmé è oggi, insomma, con la parola e con la penna, la tessitrice della trama d’amore e di sapienza fra i due paesi. Esempio primo che resterà unico per lungo tempo è il libro scritto per bambini, edito da Rocco Carabba e illustrato da Duilio Cambellotti – un’edizione prodigiosa – quella *Leggenda d’oro di Mollichina* che ha suscitato un entusiastico coro di lodi in tutta la stampa italiana, così che il Carabba si appresta adesso a darne un’edizione popolarissima. Mirabile è l’esempio d’ardore e di fede che ci dà Camille Mallarmé, consacrando la sua radiosa giovinezza alla causa dell’alleanza italo-francese, pur senza interrompere l’attività di scrittrice e l’ascensione sul cammino della gloria di cui è un alto grado conquistato il romanzo testé uscito dal Calmann-Lévy: *Casa Leca* [*sic*], semplice e possente istoria spagnuola, modellazione d’un’anima dolorosa e impetuosa” (Orano 1917, 511).

Affermatasi giovanissima nella letteratura, la Mallarmé conferma, con piena maturità, doti singolari che veramente giustificano l'elogio di Maeterlinck: "uno dei migliori libri scritti da una donna". Caratteri scolpiti con arte forte e semplice; psicologia elaborata senza ostentazioni filosofiche; molta sostanza, pochi fronzoli, profonda delicatezza nell'indagine psicologica del cuore femminile. Infine, cosa rara e notevole nell'epoca nostra: un libro *umano*, un libro che non ricorre ai sentimenti, alle sensazioni artificiali create da una sedicente e raffinata civiltà: il male e il bene riprodotti nella rude e sana realtà [...] dei grandi libri della buona tradizione. (Lauro 1921, 279)

Ma non mancheranno scritti politicamente impegnati, come il *pamphlet* interventista *Donne! Date ali alla vittoria!* del 19 aprile 1918¹³, con cui Camille invitava le donne della penisola a riunirsi nelle piazze, al fine di raccogliere fondi per l'acquisto dei velivoli; e, sempre allo stesso periodo, è ascrivibile la preparazione di un'altra conferenza, di cui abbiamo notizia grazie a una lettera di Eleonora Duse (da Camille conosciuta per la prima volta il 7 aprile del 1915) ad Antonietta Pisa: "Vedo, qualche volta, Madame Mallarmé – Elle travaille à sa conférence, 'La vermine de la guerre'" (Setti 1972, 139)¹⁴. *La vermine de la guerre* rivela non solo la tempra antiteutonica di Camille Mallarmé, la cui famiglia di origini alsaziane era emigrata in Algeria poco prima dello scoppio della Guerra franco-prussiana; ma soprattutto è indicativo della sua anima interventista, inevitabilmente influenzata da figure quali Marinetti e D'Annunzio, quest'ultimo conosciuto a Roma durante il "radioso maggio" (1915).

Nel 1920, Paolo Orano – rimasto vedovo della prima moglie e direttore dell'Istituto Italiano di alta cultura a Parigi – sposa Camille, ormai donna-ponte per la diffusione della cultura italiana in Francia¹⁵: si pensi alla rubrica "Lettres italiennes", da lei tenuta sulla rivista *Les Écrits Nouveaux* (Frabetti 1999, 375); cui si affiancheranno collaborazioni ad altre testate, stavolta decisamente più estremiste, come *La fionda* (giornale studentesco fondato e diretto a Brescia da Andrea Trebeschi a partire dal 15 giugno del 1918¹⁶).

¹³ A gennaio dello stesso anno era stato pubblicato il *pamphlet* dal titolo *L'Apocalissi dell'Aquila* (1918b): Mallarmé attinge all'episodio giovanee, pur tuttavia vissuto in prima persona dall'Io scrivente: "Sicilia, fulva principessa dagli occhi cerulei, ti rivedo nell'ardenza dei primi giorni del giugno silenziosa sotto il bacio d'oro che discendeva dal cielo. I tuoi monti rivedo, ignudi come giganti africani, i tuoi carri decorati così gai nella nube di polvere, e la tua città in fiore, Palermo l'ospitale (... e tu, raccoglimento, splendore, biondo miracolo di Monreale). Il mio sogno vi evoca in un incantesimo. Ma rivedo soprattutto, o Lontana, quell'aquila solitaria che si librava senza tregua al di sopra dalle vostre teste durante le lunghe ore di viaggio fra gli olivi del mare; quell'aquila fantasticamente nera, spiegata come un emblema su di noi nella chiarezza felice e i cui gridi pareva spalancassero i cieli" (Mallarmé 1918b, 1).

¹⁴ Come rilevato da Dora Setti, curatrice del carteggio inedito tra Eleonora Duse e Antonietta Pisa, Camille "stava in quei giorni documentandosi su uno studio [...] e raccoglieva le simpatie della Duse per la polemica antiteutonica contenuta nello studio" (1972, 139).

¹⁵ Ma, già nel 1919, Camille e Paolo Orano riceveranno, nella loro residenza nei pressi di Nizza, Eleonora Duse di ritorno da una permanenza di sette settimane a Cambridge (ivi, 182).

¹⁶ Le pubblicazioni della rivista cessarono il 13 gennaio 1926.

Il 1922 è, in un certo qual modo, l'anno che consacra Camille Mallarmé quale promotrice dell'opera di Luigi Pirandello nella cultura d'oltralpe¹⁷. D'altronde, come già altre voci hanno avuto modo di rilevare, la storia di Pirandello in Francia comincia con la rappresentazione de *La Volupté de l'honneur*, di cui Charles Dullin curò l'allestimento al Théâtre de l'Atelier, il 20 dicembre 1922. Prima di allora, Pirandello era quasi uno sconosciuto: *Il fu Mattia Pascal* (1904) non aveva suscitato grandi clamori, tanto che il suo nome iniziò a farsi strada a Parigi solo grazie alla traduzione di alcune novelle di parte di Benjamin Cremieux (Dort 1967, 53). Incoraggiato da Alexandre Arnoux – che era rimasto piacevolmente colpito da uno studio critico di Camille su Giovanni Verga (1922) – Charles Dullin si era messo sulle tracce della scrittrice¹⁸, nel tentativo di farle tradurre una *pièce* dell'autore dei *Malavoglia*, ma ella lo convinse a rappresentare *Il piacere dell'onestà* (1917), stante anche la forte amicizia con Pirandello (all'epoca, lei e Orano erano assidui frequentatori della sua casa romana¹⁹).

La scrittrice ricorda così quell'incontro con l'autore di Girgenti:

Pirandello rassemblait de manière étonnante à Stéphane Mallarmé, plus précisément à la si vivante photographie que Nadar nous a laissée de Stéphane Mallarmé. Visage ovale aux traits réguliers, yeux perspicaces, souriants, attentifs ; - jusqu'à cette barbiche taillée en pointe... [...] - Vraiment ? Répondit l'écrivain, surpris. Vous me faites un rare compliment. J'admire Mallarmé comme homme, et je l'admire comme artiste. Mais surtout je lui garde une reconnaissance telle... que je ne saurais presque comment l'exprimer. - L'avez-vous si bien connu ? Moi, j'étais trop petite, je ne l'ai jamais vu, me hâtaï-je d'avertir. - Je parlais de gratitude *intellectuelle* [...]. (Mallarmé 1955, 9-10)

Pirandello somigliava in maniera impressionante a Stéphane Mallarmé, più precisamente a quella fotografia così vivida realizzata da Nadar. Viso ovale dai tratti regolari, sguardo intelligente, attento, sorridente; - fino a questa barbetta tagliata a punta... - Davvero? Mi rispose lui sorpreso. Mi fate un gran complimento. Ammiro Mallarmé come uomo e come artista. Ma soprattutto guardo a lui con una riconoscenza talmente grande che non sarei capace di esprimerla. - L'avete conosciuto? Io ero troppo piccola e non ho mai avuto modo di vederlo, mi affrettai ad aggiungere. - Mi riferivo a una gratitudine *intellettuale* [...].²¹

¹⁷ Per la ricezione francese di Pirandello e la funzione mediatrice di Camille Mallarmé si veda l'illuminante lavoro di Anna Frabetti (1999).

¹⁸ Come si evince da una lettera di Dullin del 20 luglio 1922, indirizzata a Camille: “J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre étude sur « Giovanni Verga ». Dans cette étude, vous faites allusion à son « Théâtre ». Si ce théâtre est de même qualité que ses autres ouvrages, ne serait-il pas intéressant à faire connaître en France où l'on ignore tout de lui ?” (in Mallarmé 1955, 13; “Ho letto con molto interesse il vostro studio su Giovanni Verga, in cui fate riferimento anche alla sua produzione teatrale; e nel caso in cui essa eguagli, a livello di qualità, le altre sue opere, non sarebbe interessante farla conoscere anche in Francia, in cui se ne sa poco o nulla?”).

¹⁹ Il primo incontro tra Camille e Pirandello risale agli inizi di maggio del 1922 (lei risiedeva con Orano all'ultimo piano di Palazzo Altieri, Mallarmé 1955, 7).

Il processo traduttivo – poi documentato dal fitto carteggio con Pirandello, reso pubblico negli anni Cinquanta (Mallarmé 1955) – si conclude il 22 settembre del 1922 (Baridon 1967, 102) e Camille si trasferirà a Parigi per assistere ogni giorno alle prove della commedia. Certo, all'inizio la critica fu un po' riservata, ma il successo di pubblico fu così grande che *La Volupté de l'honneur* restò in cartellone per tutto il resto della stagione (Dort 1967, 53).

In un continuo pendolarismo tra Francia e Italia – senza contare i viaggi in Africa del Nord, Danimarca, Inghilterra e Tunisia – Camille prosegue la sua attività di articolista, pubblicando su testate quali *La Diana* (1926) o *La Nuova Antologia* (1928). A partire dal 1924, Benito Mussolini nomina Orano redattore del *Popolo d'Italia*, poi destinato a ospitare anche la firma della moglie. Nello stesso anno, Camille pubblica il suo ultimo romanzo, stavolta orfano di traduzione: *Lamour sans visage*, iniziato nel 1919 in Provenza e ultimato quattro anni dopo a Siena. È un periodo, questo, caratterizzato dall'ascesa sociopolitica di Orano, dapprima docente di Storia del Giornalismo presso la facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Perugia e poi preside di facoltà nel 1928. Camille continua a scrivere: nel 1929 approda alla critica d'arte con *L'ultima tragedia di Michelangelo*²⁰, ma si ha la netta sensazione che l'indole creativa sia stata fagocitata dalla politica del regime, di cui la coppia Mallarmé-Orano è divenuta in un certo qual modo fiore all'occhiello (nel 1925 erano state emanate le Leggi Fascistissime). Da interventista, abbraccia l'orientamento antisemita di Orano (cfr. Battini 2010, 184) e diventa collaboratrice dall'Italia per la testata *Je suis partout: le grand hebdomadaire de la vie mondiale*²¹, ma non manca di pubblicare, a partire dal 1935, sulla rivista *Il pubblico*, fondata dal marito in quello stesso anno e poi fermatasi al quinto numero. Frequenti saranno le collaborazioni con i quotidiani nazionali: si pensi, ad esempio, allo splendido ricordo di Eleonora Duse, dal titolo "La creatrice", apparso il 26 aprile 1934 sulle pagine del *Messaggero* e di cui citiamo alcuni passaggi:

S'è dunque compiuto un decennio dall'annuncio brutale che, in quattro parole, riempì il mondo di lutto: *Eleonora Duse è morta*.

L'amica più cara, l'insostituibile, quella che dava luce, arte, febbre di devozione alla vita, era scomparsa e senza che la si sapesse soltanto ammalata – lontana, silenziosa, come già esiliata fra gli astri.

²⁰ Già nel 1926, Camille aveva pubblicato su *Emporium* un profilo critico di Armand Point, pittore simbolista francese, anch'egli nato in Algeria come la scrittrice (Mallarmé 1926b).

²¹ Circa l'antisemitismo francese, un rimando obbligato va alla figura del giornalista e scrittore Charles Maurras, direttore del movimento Action Française e fondatore del quotidiano omonimo *L'Action française. Organe du nationalisme intégral*, attivo dal 1908 al 1944. Dopo aver aderito al nazionalismo integralista, Maurras aveva visto nel fascismo e nel nazismo l'incarnazione della "sua statolatria ed il suo disprezzo per l'individuo" (Gianni 1953, 312), auspicando una situazione politica analoga anche per la Francia (Petain era "l'inviato di Dio, che avrebbe restaurato finalmente il Re di Francia", *ibidem*). Dopo aver aderito al governo di Vichy, Maurras venne incarcerato al momento della Liberazione e condannato all'ergastolo.

Più di un cuore fedele, allora, piombò disperatamente nel buio. Durante anni ed anni, non m'è riuscito di parlare della grande Ombra. Un editore francese che conosceva la nostra intimità mi costrinse a firmare un contratto, per una biografia, un libro di ricordi, una raccolta di lettere, quello che avrei voluto... Il contratto è decaduto, non ho tracciato una riga [...].

Credo che tutti i veri amici della Duse abbiano provato su per giù questa paralisi. L'affetto per lei era religioso; se, da viva, chi le voleva bene non usciva mai dalla riservatezza necessaria alla sua stima, dopo la scomparsa tale rispetto è raddoppiato, perché nessuno di noi ha voluto ammettere, nel proprio segreto, d'averla perduta.

Ma eccoci all'anniversario decennale, e si pensa: - Avrebbe adesso settantacinque anni... e le pesava tanto vivere, già, a sessanta. Dunque sarebbe giunta alla vecchiaia, dopo un interminabile calvario?

Per la prima volta un soffio di rassegnazione addolcisce l'aspra pena [...].

La Duse era tutt'anima. Nell'esistenza quotidiana i fatti, la gente, diventavano semplici riflessi della sua sensibilità. Giudicare un'apparente bizzarria della Duse con logica normale sarebbe sbagliare a colpo sicuro; basterebbe invece conoscere il sentimento che dettava questa bizzarria per capirla e rimanerne persuasi; giacché i motivi della sua condotta erano sempre d'una lealtà commovente [...].

Un'anima, dicevo. Un'anima piena di fluido misterioso che agiva da rbdomante sulle anime. La Duse possedeva veramente un magnetismo speciale per scoprire in ogni spirito la sorgente segreta e radiosa. Con la sua ansia di rinnovamento, cercava per tutto, sempre, questi valori nascosti; e non esitava – uscendo dalla sua solitudine inatingibile – a bussare alle porte sconosciute, in qualsiasi paese, a superare difficoltà di lingue, d'ambiente, d'età, pur di arrivare ad una persona che l'interessasse. Subì qualche delusione; ma in generale l'intuito la serviva in modo stupendo. E allora la sua forza occulta s'impossessava dell'anima nuova, le comunicava la sua febbre, per alzarla presto alle cime vertiginose dell'amore e dell'ispirazione. Nessun artista, soprattutto, ha potuto sfuggire incontrando Eleonora Duse, a questo scombussolamento interiore. La sua voce trascinava ad un bisogno d'assoluto, finora insospettato, che diventava tutt'a un tratto l'unica metà indispensabile; in ognuno ella suscitava l'intolleranza del mediocre, l'ossessione della scelta, la voglia angosciosa di produrre, e di superarsi, insomma tutte le negazioni della pigrizia mentale [...].

E v'erano le sue conversazioni. Nella mia memoria, rimangono come altrettante finestre spalancate su orizzonti favolosi, d'una limpidezza, d'una profondità, d'una ampiezza senza confini. (Mallarmé 1934, 3)

Una parentesi, questa, che abbiamo voluto aprire prima di guardare alla militanza di Camille tra le file di *Je suis partout*, poi divenuta oggetto di vari studi, tra cui segnaliamo quelli di Marie Dioudonnat (1987), Valeria Galimi (2000) e il recente contributo di Nina Valbousquet (2017), volto proprio ad analizzare l'antisemitismo “latino” asservito al fascismo della coppia Mallarmé-Orano. I titoli degli articoli firmati dalla scrittrice, d'altronde, lasciano ben poco spazio all'immaginazione e oscillano tra l'esaltazione di personalità ausonie (“Quand le prince-poète sert son pays. Le véritable D'Annunzio”, 15 octobre 1937) a riflessioni dai toni decisamente filonazisti (“La question juive en Italie”, 12 août 1938, 4), segno che Camille ha fatto proprie le ideologie

del marito, eletto senatore nel 1937 e autore, nello stesso anno, de *Gli ebrei in Italia* (1937), che avrebbe poi suggellato la promulgazione delle Leggi razziali (avvenuta il 3 agosto dell'anno successivo).

1.2 Verso l'esilio

A partire dagli anni Quaranta, i coniugi Orano si trasferiscono a Firenze, in un villino al numero 8 di Via Bezzacca, a pochi passi da Via Bolognese. Il 25 settembre del 1944, neanche un mese dopo lo sbarco degli alleati a Parigi, la loro dimora fiorentina viene distrutta dai bombardamenti, il che spingerà Camille e il marito a trasferirsi nei pressi di Via S. Leonardo. Ormai destituito dall'incarico di preside della facoltà, Orano viene incarcerato il 26 agosto presso il campo di Padula, assieme agli altri ex gerarchi in attesa di giudizio. Gli ultimi mesi fiorentini saranno rievocati da Camille in un brevissimo "pro-memoria" redatto a macchina, ora incluso nel fascicolo "Paolo Orano" dell'Archivio Storico del Senato della Repubblica. E della giovane scrittrice, un tempo salutata a gloria per il suo "romanzo senese", non sembra esservi più alcuna traccia. È la signora Orano, adesso, a parlare:

Questo pro-memoria [*sic*] di mio marito, destinato alle autorità legali d'Italia che noi aspettavamo con tant'ansia, fu scritto nel mese di maggio 1944.

Vi furono poi le lunghe peripezie dell'avanzata alleata, gli ultimi giorni, duri e pericolosi per noi dell'occupazione tedesca, la tragica notte del 3 al 4 agosto in cui saltarono i ponti di Firenze; e finalmente, il 4 agosto, scorgemmo sulla Costa San Giorgio i primi soldati britannici.

Per più giorni abbiamo goduto con sollievo di questa loro presenza sulla riva sinistra dell'Arno dove eravamo confinati. Mio marito passeggiava con me dappertutto, parlando amichevolmente con ufficiali e soldati del Sud-Africa.

Venerdì 11 Agosto, un militare del I.C.U. venne nella villa dove siamo sfollati, 31 via S. Leonardo, e chiese molto cortesemente a Paolo Orano di seguirlo, giacché il suo capitano desiderava interrogarlo. Mio marito partì subito, serenamente, così sicuro di tornare poco dopo che non prese nemmeno un copricapo. Egli non aveva davvero nessun motivo di nascondersi.

Orano non ha fatto parte delle gerarchie attive del Fascismo. Egli era professore, deputato, personalità assai conosciuta, oratore e scrittore ben prima della marcia su Roma. Sotto il regime fascista, non fece che continuare la sua attività normale, con una semplicità di vita familiare totale. (Mallarmé 1944, 22)

Orano muore il 7 aprile del 1945 all'ospedale di Nocera Inferiore, per delle complicazioni insorte a seguito di una peritonite. Dopo la pubblicazione di *Un pensatore geniale: Paolo Orano* (1948), Camille decide di rimanere a Firenze, in quella città che la protagonista di *Le Ressac* (avremmo poi modo di constatarlo) non era riuscita ad apprezzare. Lavora come traduttrice, dall'italiano al francese, di alcuni volumi di Jolanda de Blasi (1949) e Piero Sanpaolesi

(1950), ma i contatti col mondo esterno restano sporadici, forse per la paura d'infrangere i ricordi di un passato ormai troppo remoto. Ed è adesso che Camille inizia a stendere le sue memorie, guardando agli anni d'oro trascorsi assieme a Pirandello, alla Duse e a D'Annunzio. Negli ultimi anni della sua vita intrattiene un'amicizia epistolare con la francesista Grazia Maccone, di cui rimangono 11 lettere (relative all'arco di tempo che va dal 6 novembre 1959 al 29 febbraio 1960), oggi conservate presso il “Fondo Nuove Accessioni” della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Manetti 2007, 106).

Camille Mallarmé si spegne a Firenze il 3 marzo 1960, a 74 anni: un addio silenzioso e in punta di piedi, in cui traspare il senso di colpevolezza di chi ha preso parte a uno dei momenti più atroci della Storia. Ed è sempre Grazia Maccone a ricordarla, con un bell'articolo uscito su *Culture Française* di quello stesso anno, poco prima che anche lei se ne andasse, a pochi mesi di distanza dalla sua cara amica. Le sue parole ci sembrano eloquenti per chiudere la prima parte del nostro saggio:

Alcune creature son come le magnolie: lasciano lungamente il profumo della loro esistenza anche quanto non bevono più il sole e la luce del cielo.

Camille Mallarmé, ch'io non conobbi se non sul letto di morte, era una di queste straordinarie creature.

L'origine della nostra amicizia fu ben singolare e altrettanto singolare ne fu l'epilogo.

Cercavo con accanimento di procurarmi l'autografo di una lettera di Romain Rolland da preporre al suo “Jean Christophe” di cui curavo un'edizione compendiate per uso scolastico, e il caso mi metteva sulle tracce di C.M che sola era in grado di fornirmelo. Questa mia febbre dell'autografo, comunicatasi a lei che dopo affannose ricerche lo trovò fra le sue carte e me l'inviò il 23 novembre 1959, fu il rigo musicale su cui fu segnato l'accordo della nostra improvvisa amicizia. La mia richiesta [...] riaccendeva in lei l'ardore operoso dei verdi anni, l'entusiasmo agonistico delle prime prove [...].

Fu quest'improvviso contatto delle nostre anime che mi permise di aspirare al profumo della sua vita segreta, che si palesava dopo lunghi anni di solitudine e di dolore, vissuti sdegnosamente entro se stessa, in ascolto delle risonanze di un passato che il volubile alternarsi delle umane sorti aveva senza pietà stroncato [...].

“Ci si intende più liberamente – mi scriveva – con gli esseri che hanno sopportato le stesse prove” dandomi così il recondito motivo ideale che avvicina le anime fra loro. (Maccone 1960, 313-314)

Più avanti, Maccone fa riferimento anche al *journal intime* steso da Mallarmé durante gli anni del suo esilio fiorentino e all'epoca prossimo alla pubblicazione²², di cui la studiosa sarebbe entrata in possesso (e poi giunto nelle mani di Jean-Louis Courtault Deslandes²³):

²² Così si legge nella nota introduttiva a Mallarmé 1955, 7.

²³ Come confermato da Cara 1984, 18.

Ella, spinta da un impulso arcano, certo pregno di chiaroveggenza per la sua prossima fine, concepì l'idea di affidarmi quanto di più prezioso e intimo fosse sgorgato dalla sua anima durante i suoi lunghi anni di volontario esilio, il suo "Diario" [...]. Un tesoro inedito, di un migliaio di pagine! Con queste parole me ne dava annuncio in attesa del nostro incontro che doveva aver luogo alla fine di aprile di quest'anno 1960: "Notre rencontre pourra sauver beaucoup de choses belles qui ne doivent pas être perdues pour l'Italie!" [...].

Ella aveva amato di un puro amore di elezione l'Italia e le aveva dedicato per trentatré anni la forza del suo ingegno, l'effusione del suo cuore, ma n'era stata ricambiata dal disamore più agghiacciante. Quella sua ferita ora sanguinava in me e la mia anima era protesa a lenire lo spasimo... Ella stava per consegnarmi la fiaccola accesa, ma la morte doveva capovolgerne la rossa corolla! [...].

I tempi stringono; il 20 febbraio condensa in un supremo appello le ansie e i timori generosi del suo spirito mai fermo: "Grazia, vous êtes la seule que j'avertisse. L'accident était tellement imprévu!". Accorsi... ma, ahimè, le mie violette che dovevano accenderle un sorriso di primavera nelle pupille, caddero sul suo guanciale di morte!

Candida, addio! Così amavi firmarti nelle lettere a me, col nome della protagonista della tua "Casa secca". Il candore fu il vero colore della tua anima e mai ne compresi l'arcano significato come in quell'istante del nostro primo e ultimo incontro! (Ivi, 314-315)

Un ricordo non abbisogna di essere commentato. Ma resta la sensazione che Camille Mallarmé abbia vissuto e consumato esistenze molteplici, forse tra loro contraddittorie e alquanto discutibili, ma sempre e comunque scaturite da un'origine sola: la Letteratura.

2. *Le Ressac, dove tutto comincia*

L'opera prima di Camille Mallarmé vede la luce in un contesto culturale caratterizzato da un clima di forte rottura con la tradizione, a cominciare dalle avanguardie storiche e, nella fattispecie, l'esperienza futurista che proprio in Francia trovò il suo centro d'irradiazione, con la pubblicazione del "Manifeste du Futurisme", avvenuta nel 1909 su *Le Figaro* per mano di Filippo Tommaso Marinetti. Eppure, *Le Ressac* volta le spalle all'oltranzismo marinettiano, rifugge le nuove forme del linguaggio e porta avanti una resistenza in sordina che mira a preservare un lirismo impressionistico a tratti superato: epitome di quel passatismo da cui la temperie primonovecentesca cercava di prendere le distanze. Proprio perché libro d'esordio, *Le Ressac* si candida a implicita dichiarazione di poetica e, soprattutto, diventa resoconto quasi memorialistico del primo contatto tra Camille Mallarmé e la città di Siena. E per quanto i meccanismi della finzione assicurino la tenuta del patto romanzesco, è impossibile prescindere da un autobiografismo implicito ma oltremodo marcato, non fosse altro per il ruolo preponderante assunto dalla città del Palio e di Santa Caterina: dedicatoria del libro ("A Siena mistica dedico questo sogno moderno"²⁴) e ispiratrice

²⁴ Trad. it. di Orano 1914, 1. Orig. Mallarmé 1912, frontespizio: "A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne".

dello stesso, giacché Mallarmé terminerà qui la prima stesura del romanzo nel giugno del 1910, in vista della revisione finale, che avrà luogo a Parigi più di un anno dopo (luglio 1911)²⁵. La città, dunque, quale elemento strutturante, la cui ridondanza tematica – ovvero sia la storia artistica, il paesaggio e la conformazione architettonica – assicura la narratività stessa del libro: un libro ch'è manifestazione dell'innamoramento di Camille per la patria di Duccio, come si evince dal largo impiego della tecnica descrittiva che si risolve in una “narrazione amplificata” (Pellini 1998, 10), opposta dunque a una diegesi di tipo “fattuale, spoglia e breve” (*ibidem*).

A livello di *plot*, *Le Ressac* può essere definito come la storia di una fuga continua nelle terre di Siena e della Valdelsa, poi destinata a interrompersi in modo brusco con un ritorno alla situazione iniziale. Mary-Ann Fielding – una giovane pittrice di padre inglese e di madre indù – fugge da Parigi e trova dimora a Siena dopo che il promesso sposo, Dominique Pregmont, ha avuto un ripensamento circa il loro matrimonio, in quanto non disposto ad accettare lo stile di vita emancipato della futura moglie: il romanzo dovrebbe allora configurarsi come la storia di un *empowerment* femminile, dove la fuga della protagonista, connessa alla sua identità “meticcias”, andrebbe a sfociare in una sua presa di consapevolezza. Eppure, dopo essere stata raggiunta a Siena da Dominique, Mary-Ann accetta il proprio destino, nonostante l'ottusità conclamata dell'altro, infastidito dalle donne che pensano troppo²⁶. *Le Ressac* è allora un romanzo di formazione “alla rovescia”, e la mancata realizzazione del personaggio femminile è forse riconducibile all'influenza che, da subito, Orano iniziò a esercitare sulla giovane Camille. Ecco perché è possibile ipotizzare, almeno negli intenti iniziali dell'autrice, un epilogo assai differente, ravvisabile nel dislivello quantitativo tra le prime due parti e quella finale del libro, che tende a chiudere in maniera affannosa (per certi aspetti, sbrigativa) le fila del racconto. Ma un'altra chiave interpretativa viene in nostro aiuto, e si tratta di una citazione dall'*Inferno* dantesco, riproposta con cadenza quasi perfetta in ciascuna delle tre sezioni in cui è articolato il romanzo: “Che giova ne le fata dar di cozzo?” (Dante 1991, *Inf.*, IX, v. 97). Apposto come epigrafe nell'edizione francese, ma omissa in quella italiana, il rimando intertestuale crea una dia-cronia intradiegetica e parimenti dischiude il senso stesso dell'opera, ovvero sia l'impossibilità di opporsi ai moti del destino, accettandone l'ineluttabile corso. Come già abbiamo avuto modo di rilevare, Orano cura la traduzione di *Le Ressac* e, fin dal titolo, ne mette in risalto la partitura dantesca, oltre a insistere

²⁵ Ma Siena sarà anche il luogo dove Camille ultimerà la stesura del suo ultimo romanzo, *L'amour sans visage* (1924), nel giugno del 1923.

²⁶ “La mia mogliettina riflette un po' troppo, – pronunciò Domenico trascinandola. – Non è permesso. Cotesto cervellino non ha il diritto di contenere che un'idea ragionevole: la mia” (trad. it. ivi, 299; orig. ivi, 410: “Ma petite femme réfléchit trop, déclara Dominique en l'entraînant. Il ne faut pas. Cette tête-là n'a le droit de contenir qu'une idée raisonnable : la mienne”).

sul ruolo assunto da Siena all'interno del libro²⁷. A ciò dobbiamo aggiungere la titolazione di ciascun capitolo e l'inserimento di una prefazione che tuttavia liquida *Le Ressac* come un romanzo destinato al pubblico femminile (Orano 1914, VIII), fermo restando che “nessuno degli altri paesi ove la giovanissima autrice ha vissuto, le ha saputo dare il brivido della creazione” (*ibidem*).

2.1 *Mary-Ann: la fuggitiva, l'esiliata, la nomade... e infine la schiava*

Nell'*incipit* di *Zingaresca* (1932 [1918]), Annie Vivanti scriveva: “io sono nata con la passione delle lontananze” (ivi, 11). Una frase che, in un gioco di corrispondenze e genealogie a ritroso, potrebbe ben introdurre lo spirito vagabondo della protagonista di *Le Ressac*, non fosse altro perché il libro si struttura come un vero e proprio romanzo di fughe, arrivi e ritorni, secondo quattro traiettorie distinte: la prima è quella che dà inizio alla narrazione, quando Mary-Ann abbandona Parigi e trova rifugio a Siena, città dove lei e il futuro marito si sarebbero dovuti recare in viaggio di nozze; la successiva apre un piccolo cerchio e vede la protagonista visitare San Gimignano, per poi tornare a Siena la sera stessa; segue il terzo spostamento, stavolta a Firenze, dove Mary-Ann si stabilisce dopo la morte della piccola Monica Pia, conosciuta durante il soggiorno senese e per cui ha sviluppato un attaccamento quasi materno; abbiamo, infine, l'ultimo ritorno a Siena e il congedo definitivo, stavolta in compagnia di Dominique. Una rete di movimenti, quindi: tre fughe e tre ritorni (entrambi compiuti in solitudine) che si dissolvono nella tensione finale, nell'addio alla città della Lupa che vede la protagonista rinunciare alla sua autonomia identitaria.

Il rimando iniziale all'opera della Vivanti è motivato dal fatto che Mary-Ann è, almeno per le prime due parti del libro, una personalità zingaresca e nomade: il suo è un attraversamento costante di luoghi e di soglie, motivato dalla decisione deliberata di situarsi al limite, come liminale è la sua stessa genealogia (di padre inglese e di madre indù). *Le Ressac*, d'altronde, si apre su un viaggio in corso (Mary-Ann sta percorrendo in treno la Valdelsa), a sua volta stagliato su un fondale fluido e indistinto. Agli occhi di Mary-Ann si profila “una patria in cui ella penetrava come un'intrusa, peggio ancora come una fuggitiva spinta da tale sconforto morale che quella vivezza di luce, racconsolante di solito perché fedele, le apparì come il fanale dell'esilio”²⁸; cui è conseguente il desiderio di “sprofondare tutta quanta nella notte, con l'anima, col cuore, con gli occhi, per sempre...”²⁹. E la condizione di esiliata è ribadita da spie lessicali presenti nel

²⁷ Eppure, come avremmo modo di vedere più avanti, durante il processo traduttivo e forse in comune accordo con Mallarmé, Orano ometterà alcune sezioni narrative.

²⁸ Trad. it. di Orano 1914, 5. Orig. Mallarmé 1912, 4: “patrie ou elle pénétrait en intruse, pis encore – en fugitive, sous l'impulsion d'une si intense détresse morale que cette clarté blafarde, réconfortante d'ordinaire par sa fidélité, lui parut tout à coup le falot même de l'exil”.

²⁹ Trad. it. ivi, 12. Orig. ivi, 15: “désir de s'ensevelir tout, âme et cœur et regards, à jamais, dans la nuit...”.

corso del libro: Mary-Ann è “la viaggiatrice”³⁰; una “orfanelle tra le orfanelle, vagabonda errante tra le solitarie”³¹; è “la fuggiasca”³², “l’abbandonata”³³.

L’indole nomade è a sua volta acquisita per via matrilineare e si riverbera negli innumerevoli viaggi compiuti in precedenza da Mary-Ann (e che doppiano fedelmente la biografia di Camille stessa):

Depuis le berceau, imprégnée par sa mammy d’histoires merveilleuses sur l’Extrême-Orient, Mary-Ann ne rêvait qu’espaces... Elle s’en fut tout droit vers l’Inde, qui la désillusionna... Puis elle parcourut le littoral méditerranéen, la Palestine, le nord de l’Afrique, l’Italie du Sud, l’Espagne, – toujours seule, sans plus craindre [...]. (Mallarmé 1912, 26)

La mamma l’aveva, ancora bambina, imbevuta di racconti meravigliosi dell’Estremo Oriente e Mary-Ann anelava agli spazi smisurati. L’India, ove peregrinò subito, fu una disillusione per lei che rimontò lungo il litorale mediterraneo e fu in Palestina, nell’Africa del Nord, nell’Italia meridionale, nella Spagna, perennemente sola, senza sgomento alcuno [...]. (Trad. it. di Orano in Mallarmé 1914, 20)

Una madre che le ha trasmesso la “passione delle lontananze”, ma a sua volta connessa a una condizione di spaesamento, in quella che era l’Inghilterra puritana d’inizio Novecento:

Déclimatée, sa mère s’étioilait en une ambiance où tout lui semblait aussi odieux qu’hostile, ciel, gens, idées. Elle ne vivait réellement qu’en songe, dans la patrie factice recrée à force d’imagination où elle se réfugiait avec sa fillette; sa fillette au type hindou, comme elle, qui portait ce doux surnom de là-bas: Maïa... Maïa, sa petite Illusion. Pour elle seule, la dolente créature retrouvait un peu de la gaieté d’autrefois. Maïa... Mieux qu’une fille, qu’une sœur, qu’une amie; tout l’Inde. Elle la chérissait éperdu. (Ivi, 28-29)

Trapiantata, sua madre s’avvizziva in un’aria in cui tutto le sembrava altrettanto odioso che ostile e cielo e gente e idee. Non viveva a dir vero che in un sogno, nella patria artificiale costruita a forza d’immaginazione in cui si rifugiava con la bimbetta, la bimbetta dal musino indù come lei, che aveva quel dolce soprannome di lagggiù: Maïa... Maïa la sua piccola Illusione. Per lei sola la dolente creatura ritrovava un po’ della gaiezza antica. Maïa... Più che una figlia, che una sorella, che un’amica; era tutta l’India e perdutoamente l’amava. (Trad. it. ivi, 22)

C’è un passaggio di testimone, nel senso che la madre proietta sulla figlia un passato ch’è parimenti rimpianto e futuro abortito: il libro s’inscrive allora in una genealogia delle lontananze – giacché Mary-Ann eredita dalla madre l’amore per i viaggi e la sua anima inquieta, ulissiaca e avida di conoscenza – ma anche dell’esilio e di una dissociazione interiore, cui è giocoforza rimediare

³⁰ Trad. it. ivi, 97. Orig. ivi, 133: “la voyageuse”.

³¹ Trad. it. ivi, 129. Orig. ivi, 178: “orpheline entre les orphelines”.

³² Trad. it. ivi, 151. Orig. ivi, 205: “la fugitive”.

³³ Trad. it. ivi, 165. Orig. ivi, 225: “l’abandonnée”.

attingendo all'altro "ramo" della costellazione familiare, ovvero sia la figura paterna. Ecco perché, alla fine del romanzo, Mary-Ann sposa Dominique e rinuncia, una volta per tutte, alla sua anima nomade. Ma si tratta di una resipiscenza ascrivibile solo alle ultime pagine del libro, perché Siena è vissuta con l'attitudine di una *flâneuse* che si affida al proprio istinto, anch'esso acquisito per via materna: "Io non trovo me stessa che fra le piante, come un animale selvaggio... L'ho ereditato da mia madre, questo istinto: è certo"³⁴. E allora Siena, forse per la sua conformazione topografica in ascesa, consente a Mary-Ann di riscoprire la sua anima nomade:

<p>Mary-Ann glissait entre elles sans paraître les remarquer, quoique attentive aux moindres détails, très amusée de retrouver son âme d'autrefois, cette âme de nomade à la fois personnelle et neutre qui "s'impressionnait" de neuf ainsi qu'une plaque photographique. (Ivi, 48)</p>	<p>Mary-Ann scivolava in mezzo ad esse senza che sembrasse notarle, eppure badava ad ogni minimo particolare, presa dal fascino della ritrovata anima d'un tempo, l'anima di nomade insieme personale e neutra che "s'impressionava" al nuovo come una lastra fotografica. (Trad. it. ivi, 34)</p>
--	--

Il romanzo diviene un susseguirsi d'impressioni costante, laddove la dinamica appercettiva e la dialettica dello sguardo assumono un ruolo d'indiscussa preminenza. Siena è il centro per ritrovare sé stessi, una città dove – scriverà Mary-Ann all'amica parigina Beatrice – "una straniera vive in me da una quindicina di giorni e mi suggerisce impressioni pazze"³⁵. La viaggiatrice segue una traiettoria dei sensi, è guidata esclusivamente da un rinnovarsi di suggestioni: un tragitto reticolare, quasi a rizoma, in base a cui la topografia cittadina si dilata e si amplia, financo a sovrapporsi con le mappe del vissuto e del ricordo:

<p>Elle pénétra par une porte latérale et demeura dans son coin, saisie. Devant elle s'étendait un espace immense, peuplé de colonnes, bigarré, majestueux, composite, polychrome, d'un faste écrasant: de la voûte au sol les décorations se superposaient.</p>	<p>Penetrò da una porta laterale e rimase in un angolo, colpita. Innanzi, uno spazio immenso, popolato di colonne bianche e nere, maestoso, composito, policromo, d'un fasto schiacciante; dal suolo alla volta le decorazioni che si sovrapponevano.</p>
--	---

³⁴ Trad. it. ivi, 161. Orig. ivi, 217: "Je ne redeviens tout à fait moi-même qu'entre des plantes, comme un animal sauvage... Sans doute ai-je hérité cet instinct de ma mère".

³⁵ Trad. it. ivi, 27. Orig. ivi, 37: "Depuis quinze jours une étrangère vit en moi et me suggère des impressions folles".

Quoiqu'elle tachât d'analyser son impression avec calme, une mer de contradictions lui bouleversait l'esprit. En dépit de toutes réserves, cette surabondance décorative et fascinait [*sic*] l'imagination [...]. Et, face à face, le mystère de la religion l'obsédait [...].

Elle parcourut l'église avec une curiosité enfantine [...]. Obscurément déçue, elle s'en revint vers le seuil où le soleil étincelait, et le désir de secouer l'influence froide du Dôme, la fit se sauver comme une petite fille.

Elle errait à l'aventure, enfilant des vicoli plus étroits que les ruelles de Kasbahs orientales, voûtés, sordides, vertigineux, – passant des arcs de forte maçonnerie d'où le regard s'élançait sur un chaos de toits en pente, frôlant des châteaux-forteresse qui révélaient à eux seuls toute l'histoire de leur époque [...].

(Ivi, 54-56)

Quantunque tentasse d'analizzare la propria impressione con calma, un mare di contraddizioni le mandò sossopra lo spirito. A dispetto d'ogni riserva, quella sovrabbondanza sconcertava e affascinava l'immaginazione [...]. Faccia a faccia del mistero religioso, ne rimaneva conquistata [...].

Percorse la chiesa con curiosità infantile [*omissis*]³⁶. Ma poi tornò là dove il sole splendeva, e il desiderio di scuotere l'influenza fredda del duomo ve la fece affrettare come fosse una bambina.

Se ne andava alla ventura, infilando vicoli più stretti che le stradiciuole delle *kasbahs* orientali, ad archi, sordidi, vertiginosi, passando sotto arcate di possente costruzione da cui lo sguardo si slanciava su di un caos di tetti scendenti, sfiorando castelli fortificati che rivelavano per sé soli tutta la storia dell'epoca loro [...].

(Trad. it. ivi, 38-39)

³⁶La traduzione italiana, in tal caso, omette più di una pagina dell'originale francese, in cui Mallarmé descrive il rito liturgico che ha luogo all'interno del Duomo, per poi concludere con un giudizio fortemente critico verso la religione cattolica (Mary-Ann, infatti, è di fede anglicana). Riportiamo il passo omissis in traduzione, seguito dall'originale: Dinanzi a una cappella rischiarata dai ceri, laddove le iscrizioni promettevano 'Indulgenza plenaria' ai fedeli, dei vecchi ingobbiti sulle panche sembravano fissati lì per l'eternità; delle donne inginocchiate dinanzi ai mosaici sgranavano i loro rosari, con gli occhi vuoti e vaghi... Tutti farfugliavano distrattamente. Più in là, dei paesani facevano lo stesso, seduti tra i leoni di un maestoso pulpito di marmo. Prese posto vicino a loro, si lasciò cullare a sua volta dalla melodia dell'organo che riempiva la navata di canti e lamenti... Poi, quando la musica cessò, ella vide dei preti con vesti d'ermellino avanzare verso l'abside e li seguì... Beatamente immobili in fondo ai loro seggi di legno scolpito, alternavano a gran voce dei versetti, intercalati da 'Amen!' sonori e nasali: i loro volti imberbi facevano delle smorfie quasi fossero attori comici. Sconvolta, la spettatrice dovette sgattaiolare via per nascondere il sorriso... Dunque, questi grossi gatti a riposo rappresentavano i ministri di Dio? Le loro ipocrisie si chiamavano 'culto', il loro ciarlare preghiera? Schocking! Ora, mentre la sua indignazione percorreva l'inevitabile circolo del sarcasmo che ispira a tutti gli increduli una prima visita in una chiesa, un quadro fermò il suo sguardo... Davanti a una nicchia dove alcune luci notturne illuminavano di bagliori vermigli una 'Pietà' di legno a grandezza naturale, un vecchio paesano prostrato sui gradini esternava le sue pene a mezza voce, come se si stesse confidando con un amico intimo. Non usava il latino canonico. La sua preghiera s'innalzava alla Vergine, in un italiano ritmico e puro. La chiamava: 'Madre Mia', si lamentava con fede devota. Poi, ultimate le lamentele con un gemito si alzò in piedi, tastò la sacra grata con le dita irrigidite e si allontanò esitante, le pupille rischiarate dai

Volendo prendere a prestito le considerazioni di Giampaolo Nuvolati in merito alla *flâneuse*, siamo dinanzi a uno sguardo replicante quello infantile, “che nella sua ingenuità cattura la realtà, la spoglia inconsapevolmente di un sovraccarico di significati e poi la deforma ingigantandola” (2013, 39), in base a un processo di decostruzione e ricostruzione mediante cui il soggetto femminile percipiente “non rinuncia alla propria istintività, ma ne fa un punto di forza” (*ibidem*). Ma dobbiamo tenere conto, per *Le Ressac*, di quelle che sono le oscillazioni emotive della protagonista, intrappolata in una “esistenza d’esilio, artificiosa e rigida come un mosaico, tanto neutra che gli altri la giudicavano serena”³⁷; un “esistenza di caravanserraglio”³⁸ che attrae gli altri personaggi in nome di una fratellanza dello sradicamento (primo fra tutti Virgilio, il nonno di Monica Pia, che ha abbandonato le “Maremme pestifere”³⁹ e si è trasferito in città). Un romanzo attraversato da un’irrequietudine mai sopita

sogni. Comossa per quella scena, Mary-Ann contemplò l’umile candela che continuava a consumarsi vicino a lei, tremolante come una piccola stella: ma in nessuna delle due circostanze – questa e la precedente – Mary-Ann riconosceva quell’Italia mistica il timore della quale l’angosciava. Formalista o sincera, questa religione altro non era che il sintomo di un’umanità ottusa, ‘un’occupazione’ insomma – per niente interessante o temibile (orig. Mallarmé 1912, 55-56: “Devant une chapelle braisillante de cierges dont le cartouche promettait ‘Indulgenza plenaria’ aux fidèles, des vieux courbés sur les bancs semblaient incrustés là pour l’éternité; des femmes agenouillées à même les mosaïques défilaient leur chapelet, les yeux vides et vagues... Tous marmottaient distraitemment. Plus loin, des paysans rêvaient, assis entre les lions d’une admirable chaire de marbre. Elle prit place auprès d’eux, se laissant bercer à son tour par l’orgue qui remplissait la nef de sanglots et de chants... Puis quand la musique cessa, elle vit de prêtres vêtus d’hermine s’affairer vers l’abside: elle les suivit... Calés béatement au fond de leurs stalles de bois sculpté, ils alternaient à haute voix des versets ronronnants [sic] coupés d’«Amen!» sonores et nasillards : leurs visages glabres grimaçaient comme des faces d’acteurs comiques. Ahurie, la spectatrice dut s’esquiver pour cacher son sourire... Quoi donc, ces gros chats au repos représentaient les ministres de Dieu? Leurs momeries s’intitulaient culte, leurs bafouillages, prière? Schocking! Or, tandis que son indignation parcourait l’inévitable cercle de sarcasme qu’inspire à tout incrédule une première visite dans une église, un tableau l’arrêta... Devant une niche où quelques veilleuses éclairaient de rouges lueurs une «Pietà» de bois grandeur nature, un vieux paysan prosterné sur les marches s’épanchait à mi-voix, prolixement, comme s’il se fût adressé à une amie très intime. Il n’employait pas le latin consacré. Sa prière s’envolait vers la Vierge en italien rythmique et pur. Il l’appelait: «Madre Mia», se plaignait avec une confiance pieuse. Puis, les doléances closes sur un gémissement il se releva, palpa la grille sainte des ses doigts raidis et s’éloigna en hésitant, les prunelles illuminées de songes. Tout attendrie, Mary-Ann considérait l’humble cierge qui derrière lui continuait à fondre en tremblotant comme une petite étoile: mais pas plus en cette occasion qu’en la précédente, elle ne reconnaissait l’Italie mystique dont l’appréhension l’angoissait. Formaliste ou sincère, cette religion n’était qu’un acte d’humanité bornée, une «occupation» en somme, - aussi peu attirante que peu redoutable”).

³⁷ Trad. it. ivi, 70. Orig. ivi, 98: “sa vie d’exil, artificielle et rigide comme une mosaïque, si neutre que les autres la jugeaient [sic] sereine”.

³⁸ Trad. it. ivi, 80. Orig. ivi, 11: “existence da caravansérail”.

³⁹ Trad. it. ivi, 153. Orig. ivi, 207: “Maremme pestilentielle”.

e che si perpetua, nonostante il fallimentare esito del viaggio. D'altronde, lo si intuisce dal titolo stesso del libro⁴⁰, il cui senso è rivelato da Mary-Ann nella seconda parte. E, nuovamente, è l'ascendenza materna a assumere un ruolo preponderante:

Quand nous habitons au bord de la mer, mamy, déjà très malade, m'amenait quelquefois devant un grand rocher qu'on sobriquait la Tête de Chien, contre lequel le remous s'écrasait avec obstination. Pendant de longues minutes elle observait le drame monotone sans parler. Puis un jour elle me dit, de sa pauvre voix d'exil ineffaçable: «Maïa, quand je n'y serai plus, tu t'assiéras seule devant ce rocher; tu regarderas mourir cette vague en pensant à moi. On l'appelle le Ressac. Tu vois qu'elle se brise chaque fois qu'elle touche à la Tête de Chien, et pourtant rien au monde ne peut l'empêcher d'y revenir. Ma petite Illusion, plus tard, bien plus tard, tu comprendras que chacun de nous connaît son rocher néfaste contre lequel s'épuise l'Instinct Ressac, et que personne, jamais, ne parvient à éviter, le choc...». (Ivi, 283-284)

Quando abitavamo in riva al mare, *mamy*, già molto ammalata, mi conduceva qualche volta davanti ad un grande scoglio che veniva soprannominato Testa di Cane e contro cui l'ondata si frangeva con ostinazione. Durante minuti e minuti ella stava a rimirare il dramma monotono senza parlare. Poi un giorno, con la sua povera voce d'esilio, incancellabile, mi disse: “Maia, quando non ci sarò più, ti sederai sola davanti a questo scoglio e guarderai morire quell'onda pensando a me. La chiamano il Ressac. Vedi, si rompe ogni volta che arriva alla Testa del Cane, e tuttavia nulla al mondo le può impedire di ritornarvi. Mia piccola Illusione, più in là, parecchio più in là, tu saprai che ciascuno di noi conosce il suo scoglio nefasto con il quale si esaurisce l'istinto Ressac, e che a nessuno mai, può riescire d'evitare il cozzo...”. (Trad. it. ivi, 201-202)

In un sottile equilibrio, le risponderne semisegrete del libro si illuminano nel passo appena citato, a cominciare dall'ipotesto dantesco (*Inf.*, IX, v. 7), la cui eccedenza di senso è sfruttata dall'autrice ai fini della partitura diegetica. Ecco spiegato, allora, il ripensamento finale da parte di Mary-Ann, l'atto deliberato di sottostare al “giogo” (così Orano intitola il capitolo finale del libro) e la volontaria auto-esclusione da una genealogia dell'erranza, che chiude il romanzo là dove era iniziato. Abbiamo detto poco prima che Mary-Ann, in quella che è la sua costellazione familiare, si affranca dalla figura materna, facendo propria la saggezza del padre, la sua indole pragmatica e calcolatrice. Eppure, è nuovamente l'istinto a guidarla in questa sua scelta – quell'istinto acquisito per via matrilineare – perché “ho ripensato cento volte a questa favola [...] e ho riconosciuto il Ressac, ed ho scorto lo scoglio e mai, mai, ho evitato l'urto”⁴¹. Certo, *Le Ressac* è un romanzo della resa e del disincanto

⁴⁰ Poi apposto come titolo al capitolo VIII della terza parte del libro.

⁴¹ Trad. it. ivi, 202. Orig. ivi, 284: “j'y ai repensé, à cette fable [...], j'ai reconnu Le Ressac; et je discernais la Tête de Chien, et jamais, jamais, je n'évitais le choc”.

– “Lei non è un’avventuriera. Lei adora i bambini. È venuto il momento di farsi il ‘nido”⁴², si sentirà dire Mary-Ann durante il suo soggiorno fiorentino –, ma è altresì il perpetuarsi di un grido: soffocato, represso, eppur destinato a erompere tra le righe di una scrittura piana solo in apparenza. Lo s’intuisce proprio dall’ultima pagina:

- Des Olympiens ! admira Dominique.
Mais que n'enfoncent-ils cette brute
d'un coup de corne au lieu de s'offrir si
gravement à leur servitude?
Mary-Ann tressaillit. Le mot en évo-
quait d'autres, flagellants, toute une
phrase prononcée dans l'ombre, par
une voix inoubliable. La servitude...
Était-ce donc la dernière parole qu'elle
devait entendre, qu'elle avait cherchée
à Sienne?
- A quoi pensez-vous Mary-Ann ?
Elle regarda s'éloigner les esclaves
impassibles, sourit :
- A rien, mon ami. (Ivi, 415-416)

Domenico fu ammirato.
- Olimpici! Ma perché non infilzano
quel selvaggio d'un colpo di corna in
cambio di piegarsi così solenni alla
schiavitù sua?
Trasalì Mary-Ann. La parola ne evocava
altre, sferzanti, tutta una frase pronun-
ziata nell'ombra da un'indimenticabile
voce. La schiavitù... Era dunque l'ulti-
ma parola che doveva udire, che aveva
cercata a Siena?
- A che pensate, Mary-Ann?
Guardò allontanarsi gli schiavi impassibi-
li e sorrise:
- A nulla, amico mio. (Trad. it. ivi, 303)

2.2 “*Sienna Mistique*”. Un romanzo dello sguardo

Nelle sue tre parti diegetiche, *Le Ressac* è delimitato in maniera perfetta da una cornice spaziale, i cui estremi sono localizzabili rispettivamente all’inizio e alla fine del libro, a loro volta sottostanti a due movimenti specifici del soggetto: il primo è costituito dal “paesaggio di strana solitudine melanconica nella sera tranquilla di settembre”⁴³, percorso da Mary-Ann in treno, entro cui il personaggio si avvicina progressivamente alla geografia della narrazione; l’altro è situato nell’ultima pagina del romanzo, quando “la vettura carica di valige oltrepassò i cedri argentei della Lizza e si nascose l’orizzonte familiare e scomparve la mammutica mole di San Domenico”⁴⁴ (e, in tal caso, chi guarda si allontana ed è parimenti allontanato dallo spazio ch’è stato teatro della vicenda).

A fronte di questa specularità interna, *Le Ressac* – come si evince dal sottotitolo della traduzione italiana – è un romanzo su Siena e i suoi territori limitrofi (la già

⁴² Trad. it. ivi, 250. Orig. ivi, 348: “Vous n’êtes pas une chercheuse d’aventures. Vous adorez les enfants. Il est temps de créer votre ‘home’”.

⁴³ Trad. it. ivi, 3. Orig. ivi, 3: “Paysage étrange, solitaire et mélancolique dans la tranquillité d’un soir de septembre...”.

⁴⁴ Trad. it. ivi, 303. Orig. ivi, 415: “La voiture chargée de malles dépassa les cèdres argentés de la Lizza. L’horizon familier, le corps mammothique de San Domenico s’effacèrent”.

citata Valdelsa), e se il luogo è palinsesto, ovverosia stratificazione di varie scritture e racconti su esso, la storia di Mary-Ann costituisce *de facto* uno di questi strati⁴⁵. Certo, anche Firenze entra nella partitura del libro, ma è innegabile la fascinazione per la città di Duccio e Santa Caterina, ragion per cui il libro indulge talvolta nei toni da guida turistica, fermo restando il rapimento quasi estatico di alcuni passaggi, in cui l'autrice ha saputo ben catturare la bellezza di scorci e vedute della campagna senese. E c'è un brano narrativo del 1926, intitolato “En regardant Sienne”, apparso sulla rivista senese *La Diana*, che in un certo qual modo suggella, a distanza di quattordici anni, il legame inestinguibile tra la scrittrice e il luogo che ha dato i natali al romanzo d'esordio. Citiamo la prima parte proprio in virtù della natura autobiografia di *Le Ressac*:

Alentour, le silence vespéral, lourd
des effluves de lis, de la douce, douce
haleine de la vigne en fleur. Un cyprès
se déchiquète en noir d'encre de Chine
contre le couchant, d'or incompara-
blement fluide. Les oliviers, les figuiers
stagnent, immobiles. Et la tiédeur de
l'air m'engourdit nerf a nerf.

Sur le petit mur encore chaud de soleil
où je suis assise, glisse d'un pas feutré
un chat gris-cendre, tandis qu'un appel
bien modulé traverse l'aire de la ferme
voisine: «ô Gi gi!»

... Cette paix, cette intimité, cette
cadence toscanes, depuis combien de
siècles les ai-je dans le veines?

... Et là-bas, nettement silhouettée sur
les collines, Sienne dresse sa cathédrale
vers une étoile clignotante au ciel d'eau
claire.

Sienne! Son nome suffit, submerge
tout... L'amour, n'est-ce pas cette
ineffable tendresse qui vous inonde
silencieusement le cœur?

Chaque fois que je retrouve la ville,
une joie mystérieuse m'oblige à errer de
ruelle en ruelle, scrutant les moindres
coins où inscription, lambeau de
fresque, campanile, dégringolade de
vieux toits...

Tutt'intorno, il silenzio della sera, ca-
rico degli effluvi del giglio, del respiro
dolce della vigna in fiore. Un cipresso
esplode in nero inchiostro di Cina con-
tro il tramonto, un tramonto dorato,
incomparabilmente fluido. Gli olivi,
i fichi stagnanti, immobili. Il tepore
dell'aria m'intorpidisce.

Sul muretto ancora caldo dove sono
seduta, un gatto color grigio cenere si
avvicina col suo passo felpato, mentre
il richiamo ben modulato della vicina
attraversa l'aria: “O Gi Gi!”

... Questa pace, questa intimità, queste
cadenze toscane, da quanti secoli mi
scorrono nelle vene?

... E laggiù, stagliata in modo perfetto
sulle colline, Siena punta la sua catte-
drale verso una stella lampeggiante al
cielo d'acqua chiara.

Siena! Basta il nome a rendere tutto il
resto insignificante... L'amore, non è
questa ineffabile tenerezza che vi inon-
da silenziosamente il cuore?

Ogni volta che ritrovo questa città,
una gioia misteriosa mi spinge a vagare
di vicolo in vicolo, scrutando ogni
minimo dettaglio, dagli angoli alle
iscrizioni, resti di affreschi, campanili o
tetti diroccati...

⁴⁵ Per le rappresentazioni artistico-letterarie di Siena, si veda Brandi 1987.

Et je sens ces amis paisibles s'animer
 sous mes yeux compréhensifs, me
 rendre mon salut avec satisfaction.
 Jamais les briques de Sienne n'ont été
 des briques, pour moi. Je les frôle d'un
 main légère comme je caresse ce chat, et
 le briques, comme lui, se font môel-
 leuses et tendres.
 ... La nuit s'est installée, parfait.
 Lune splendide dont la lumière s'épand
 en lait sur la campagne folle de chants
 de grillons, de crapauds, de chiù.
 Les étoiles se multiplient en haut, les
 étincelles des lucioles s'allument et
 disparaissent entre les branches. Et le
 parfum vanillé de la fleur de raisin,
 à force de persuasion suave, finit par
 triompher des lis.
 Je songe... Combien d'artistes, ici,
 ont connu le tressaillement divin de la
 création? (Ivi, 177-178)

E sento questi amici possibili animarsi
 sotto il mio sguardo comprensivo, cui
 rendo il mio saluto con soddisfazione.
 I mattoni di Siena non sono mai stati
 dei semplici mattoni per me. Li sfioro
 con mano leggera, come se stessi carez-
 zando questo gatto, e i mattoni, al pari
 di lui, si fanno teneri e morbidi.
 ... La notte ha preso dimora, è per-
 fetta.
 Luna splendida la cui luce lattiginosa
 si spande sulla campagna, folle del
 canto dei grilli, dei rospi, degli uccelli.
 Le stelle si moltiplicano in alto, le
 scintille delle luciole si accendono
 e spariscono tra i rami. E il profumo
 vanigliato del fiore dell'uva, con per-
 suasione soave, ha trionfato su quello
 del giglio.
 Sogno... Quanti artisti, qui, hanno
 conosciuto il brivido della creazione?

Oltre a riprendere determinati stilemi ravvisabili nel romanzo, "En regardant Sienne" ribadisce il ruolo d'indiscussa preminenza assunto dal paesaggio, parola inaugurale di *Le Ressac*, la cui esperienza è di natura visiva, "retinica" (Vitale 2015, 13), possibile solo in un regime della lontananza. Ecco perché *Le Ressac* è anche, ma soprattutto, un romanzo dello sguardo, caratterizzato da un forte indugio descrittivo, dove ampi brani dal gusto parnassiano si giustappongono ad altri che, innegabilmente, risentono della tradizione naturalista o, per l'ambito italiano, verista. È, insomma, un regime scopico a guidare la narrazione dei luoghi, stante anche il rimando a determinate opere d'arte.

Le mappe di *Le Ressac* sono ascrivibili a tre geografie ben distinte: geografia anteriore, legata ai luoghi dell'infanzia di Mary-Ann⁴⁶;

⁴⁶ Ai luoghi dell'infanzia di Mary-Ann appartiene lo scoglio Testa di Cane, cui è legata la leggenda del Ressac. La costa inglese, d'altronde, viene rievocata già all'inizio del libro: "La tradizione inglese persisteva in lei con la passione assoluta per l'igiene all'aria aperta. Ancora bambina, quando con i suoi abitava lungo la ventosa costiera di Folkestone, una villetta esposta a tutte le tempeste, s'era scelta una soffitta nuda come una cella di monaca e là, monella d'otto o nove anni, si nascondeva di quando in quando per 'respirare' [...]". (Trad. it. di Orano 1914. Orig. Mallarmé 1912, 24: "Elle tenait de son ascendance anglaise un amour transigeant pour l'hygiène, le plein air. Tour enfant déjà, lorsqu'ils habitaient, sur la côte venteuse de Folkestone, un cottage exposé à toutes les tempêtes, elle s'était choisie dans les combles un perchoir nu comme un cellule de religieuse où, gamine de huit à neuf ans, elle se sauvait de temps à autre, pour «respirer» [...]").

geografia dell'arrivo, ovverosia gli spazi visti e attraversati per la prima volta dalla protagonista; e, infine, geografia del ritorno, cioè la Siena in cui Mary-Ann torna dopo i soggiorni a San Gimignano e a Firenze. Tre piani spaziali distinti e che finiscono per avere la meglio su un asse temporale quasi assente, caratterizzato da una cronologia opacizzata e, a tratti, volutamente confusa, perché è il passato – il passato del Trecento, di Duccio, di Santa Caterina – a farsi Tempo sovrano. Un'atmosfera sospesa, insomma, già rilevabile dal capitolo d'apertura: Mary-Ann è sul treno che, da Firenze, la sta portando a Siena ed ecco che il paesaggio è esperito per stazioni effettive e simboliche, in una sorta di *via crucis* dei luoghi (Empoli, Certaldo, Poggibonsi; infine Siena e l'Hotel La Lanterna). È un paesaggio al crepuscolo, virante *ex abrupto* nell'oscurità della notte, atto a doppiare, in un regime di fallacia patetica, i moti dell'anima della protagonista, che lentamente si sradica da una Parigi lasciata alle spalle. L'arrivo a Siena, a sua volta, è come l'inerpicarsi su una rupe, e la città sale, si forma per tasselli, prende forma in una notte liquida che l'avvolge:

Du doigt, il désignait la hauteur, et au même instant l'attelage s'enlevait à flanc de côte à l'assaut de Siennne, dressée en plein ciel, sur l'échine onduleuse de ses collines. Ils franchirent le mur d'enceinte entre deux louves de pierre, brutales et blanches, qui gardaient l'entrée sur les vantaux du portail. On montait. Dans la clarté trouble, des maisons apparurent assez distantes les unes des autres, puis se formèrent en murailles, à gauche et à droite, tandis que sous les fers des chevaux sonnaient les dalles de granit qui pavent les vieilles chaussées toscanes. Ce furent des ruelles sans trottoirs, si étroites entre les bâtisses abruptes que la lune ne les atteignait pas: à la lueur des lanternes luisaient éphémèrement des anneaux de bronze, des torchères, des plaques de marbre: les portails accumulaient de l'ombre sous leurs ogives. (Mallarmé 1912, 15-16)

E indicò in alto col dito, mentre la carrozza prendeva d'assalto Siena, ritta in pieno cielo sull'ondosa groppa delle sue colline. Superarono la muraglia di cinta tra due lupe di pietra, brutali e bianche, guardanti l'entrata dai pilastri del portale. E su ancora... Apparvero edifici distanti gli uni dagli altri, nella luce stracca, che si serrarono a sinistra e a destra in vasti muri e sotto i ferri dei cavalli suonarono le lastre di granito che pavimentavano le vecchie città toscane. Stradette senza marciapiedi, così strette fra i cornicioni precipiti che la luna non vi scendeva e alla luce dei lampioni splendori effimeri di anelli di bronzo, di torcieri, di placche di marmo e cumuli d'ombra nei portali sotto le ogive. (Trad. it. di Orano in Mallarmé 1914, 12-13)

La narrazione procede per piani staccati e s'immette in quello che è il tessuto urbano, sottratto però alla storia presente e catapultato di colpo in un passato che risorge nell'ombra:

Car ils s'élevaient maintenant en pleine ville, une ville à créneaux et meurtrières [*sic*], une ville du quatorzième siècle, sans une lumière, sans un bruit. Et dans ce décor hallucinant, leur escalade orchestrée de claquemments de fouet et apostrophes sonores, détonnait bruyamment, comme une irruption de la Vie en plein sommeil du Passé.

La voiture déboucha sur une esplanade culminante, parcourut un large espace à ciel découvert avant de se rejeter mystérieusement parmi les arbres. Lorsqu'ils stoppèrent, ils avaient atteint l'extrémité d'une colline et contourné un val qui se creusait à gauche comme un entonnoir: l'hôtel occupait ce cap péninsulaire, et juste en face, sur un promontoire avançant, une gigantesque église leur envoyait l'ombre de son campanile à créneaux. (*Ibidem*)

Ora correvano in piena città, una città a merli e a vedette, una città del Trecento, senza luce, senza rumore, e nell'insieme allucinante quella scalata orchestrata di schiocchi di frusta e di apostrofi sonore assordava romorosamente [*sic*], simile ad un'irruzione della vita in pieno sonno del passato.

La carrozza sboccò su una spianata culminante, percorse un largo spazio a cielo scoperto prima di ricacciarsi misteriosamente sotto gli alberi. Avevano raggiunto l'estrema punta d'una collina, quando si fermarono, dopo d'aver corso rasente alla valle che si squarciava a sinistra come un imbuto e l'albergo occupava appunto quella testa di penisola e proprio in faccia, avanzata su d'un promontorio, una chiesa gigantesca gittava su di loro l'ombra del suo campanile merlato.

- Chiesa di San Domenico, - insegnò il cocchiere. (Trad. it. ivi, 13)

L'indicazione topografica – la Chiesa di San Domenico – consente al soggetto di localizzarsi, tanto da rendere *Le Ressac* romanzo di individuazione e dell'Esserci; ma non sfuggirà come sia l'occhio a guidare la partitura narrativa di questi estratti, financo alla chiusura del capitolo iniziale dove, ormai in fase diurna, il soggetto si appropria della città. E Mallarmé, verrebbe da dire, non ha saputo resistere alla tentazione vedutistica:

Très tôt, le lendemain, une sonnerie militaire déchira son repos: des rayons de soleil réfractés par les vitres jouaient sur les mousselines du lit... Elle se rappela: Sienne! D'un bond, elle rejoignit la terrasse et son anxieux regard emprisonnait l'horizon. La ville s'agrippait sur une hauteur, chaotique, multicolore, enchevêtrée, hérissée de campaniles et de tours, toute enclose dans sa ceinture de remparts que dévorait la verdure... La fleur de sa cime se métamorphosait en vaisseau, un gigantesque vaisseau à stries blanches et noires, que battaient les vagues pressées des vieux toits.

Di buon mattino una banda militare ruppe il suo sogno. A traverso ai vetri i raggi del sole scherzavano sulle mussoline del letto... Si ricordò: Siena! Fu d'un salto sulla terrazza e chiuse l'orizzonte in uno sguardo. La città s'aggrappava caotica, multicolore in una tortuosità pennuta di campanili e di torri, compatta e chiusa nelle mura divorate dal verde.

Il fiore della sua cima era adesso un vascello, un vascello gigante striato bianco e nero, che battevano le onde frettolose dei vecchi tetti.

Au-dessous, épaule contre épaule, palais et mesures dégringolaient le long des pentes d'un air fraternel, recouvrant leur suzeraine d'un manteau de guenilles aux lourds cabochons féodaux. Et plus bas les vallons embrumés formaient des creux d'argent, car les plantes pâles semblaient plus pâles dans la froidure matinale; les guirlandes de vignes aux feuilles souffrées et l'herbe endiamantée d'aiguail, poudraient de vert-de-gris l'opulente terre de Sienne. Seul le feuillage d'or de quelques arbrisseaux prématurément caduques flamboyait et dans la plaine, le velours profond d'un bosquet de chênes se mordorait, comme un lointain du Pérugin.⁴³

Mary-Ann contemplait, éblouie. Des ailes de flamants roses traînaient encore au ciel. De loin en loin, une volée de petits moineaux traversaient le val en froufroutant. Tout était pur, simple et pieux ainsi qu'au matin du Monde... Et cette limpidité l'envahissait jusqu'au cœur. (Ivi, 19-20)

Più giù, spalla contro spalla, palazzi e casamenti variegati fratellvolmente per le discese, impaludando la sovrana d'un mantello di spalti e di torrioni feudali. Più giù ancora i valloni nebbiosi formavano fenditure argentee, poiché più pallide parevano le piante pallide nel rigor del mattino e gli olivi e i rosai metallici e le ghirlande di vigne dalle foglie solforate e l'erba indiamantata di rugiade impolveravano d'un non si sa qual verde smorto l'opulenza di Siena. Qualche arbusto soltanto prematuramente caduco fiammeggiava per le sue foglie d'oro, e nel piano il velluto profondo d'un bosco di quercie [*sic*] si dorò d'un oro oscuro come uno sfondo di Primitivo.

Incantata, Mary-Ann guardava. Rosee ali accese ancora in cielo e ancora un volo di tempo in tempo, frullio di penne traversanti e tutto puro semplice e pio quasi fosse al mattino del Mondo... Le invase il cuore quella limpidezza. (Trad. it. ivi, 15-16)

Nel dispiegarsi del libro, Siena diviene la città di un'iniziazione (in essa “si conserva, fra tutte le città del mondo, la formula d'arte vecchia la più integrale, di sentimento intenso e puro senza l'eguale”⁴⁸), dove lo iato fra arte e realtà non sussiste – “aveva incontrato proprio allora nella via le sorelle vive di quelle figure un po' rigide”⁴⁹; un solo colpo d'occhio dato fuori della finestra le poteva far controllare l'esattezza delle indicazioni descrittive”⁵⁰ – perché Siena è “il Passato vivo”⁵¹, entro cui Mary-Ann si addentra con fare nomade, stendendo alcuni schizzi sul proprio album da disegno. Una città poi percorsa insieme alla piccola Monica Pia e, per tutta la seconda parte, in compagnia di Jacqueline;

⁴⁷ Si noti come Orano ometta in traduzione il riferimento alla pittura del Peruginino.

⁴⁸ Trad. it. ivi, 36. Orig. ivi, 51: “Où se conserve, entre toutes les villes du monde, la formule d'art ancien la plus intégrale, et d'une intensité, d'une pureté de sentiments incomparables”.

⁴⁹ Il riferimento è alle opere di Ambrogio Lorenzetti.

⁵⁰ Trad. it. ivi, 37. Orig. ivi, 52: “Venait de croiser dans la rue les sœurs vivantes de ces figures un peur raides; d'un seul coup d'œil par la fenêtre elle pouvait contrôler l'exactitude des indications descriptives”.

⁵¹ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “C'était le Passé vivant”.

ma oltremodo raccontata nella corrispondenza epistolare con Beatrice. Anzi, è proprio da alcune di queste missive che s'intuisce la natura "liminale" di Siena: una città di soglia e al crocevia, come la protagonista del libro, dove il tempo sembra tornare su sé stesso, in una sorta di fluttuazione costante:

«Si, chère, pardonnez-moi; cette *ville du quatorzième siècle par excellence* ne se contente pas de subsister: elle subsiste encore *en usage*, et voilà pourquoi, si vite, on oublie de le remarquer.

«Non seulement les maisons, les puits, les fontaines, les escaliers, les monuments, sont historiques et s'utilisent comme par le passé, mais de nombreuses coutumes vous transportent en pleine vie familière de jadis...

«À tous coins de rue, ce sont de noms perpétués: le doreur «Botticelli», le menuisier «Memmi»; - chaque soir, les portes d'enceinte fermées, on s'endort dans une forteresse des temps héroïques...

Suivant quelque lointaine tradition d'économie, les esplanades ne sont éclairées que par les nuits sans lune; - puis, tous les quarts d'heure, d'innombrables cloches scandent l'existence ainsi qu'à l'intérieur d'un couvent, et la plus grosse, le fameux «Campanone» del Mangia, signale l'Ave Maria [...] et le couvre-feu. (Ivi, 100-101)

“Sì, sì, cara, perdonatemi; *questa città del Trecento per eccellenza* non si contenta di sopravvivere: vive d'usa vita *d'uso* ed ecco perché così presto si dimentica di notarlo.

“Non soltanto le case, i pozzi, le fontane, le scale, i monumenti sono storici e s'utilizzano come nel passato, ma usi innumerevoli vi trasportano in piena vita familiare d'altri tempi.

“Ad ogni angolo di strana ci s'incontra con nomi, immortalati: il doratore 'Botticelli', il falegname 'Memmi'; ogni sera, chiuse le porte della città, ci s'addormenta entro una fortezza dei tempi eroici.

In ossequio di qualche lontana tradizione d'economia, le spianate vengono illuminate che nelle notti senza luna; poi tutt'i quarti d'ora campane innumerevoli scandiscono l'esistenza come dentro un convento e la più grossa, il famoso "campanone" del Mangia suona l'Ave Maria al tramonto [...] e il coprifuoco [...].

(Trad. it. ivi, 72)

Un altro aspetto peculiare della città, continua Mary-Ann nella sua corrispondenza con Beatrice, è costituito dall'indistinzione tra città e campagna, la cui visione perpetua il Trecento “meglio che i più begli affreschi di Lorenzetti”⁵². C'è, insomma, un anacronismo di fondo, oltremodo presente nelle pagine dedicate al breve viaggio a San Gimignano: sono le undici del mattino e, dal Vicolo del Prunello, Mary-Ann scrive a Beatrice: “mi ci vuole tutto il mio spirito per non credermi addirittura nello scenario di un'operetta”⁵³, tanto da

⁵² Trad. it. ivi, 73. Orig. ivi, 102: “mieux que les plus belles fresques des Lorenzetti...”.

⁵³ Trad. it. ivi, 92. Orig. ivi, 126: “Il me faut toute ma présence d'esprit pour ne pas me croire simplement dans un décor d'opéra-comique...”.

arrivare a chiedersi “chi di noi due sia fuor di moda se lo sfondo o io”⁵⁴, quasi fosse preda di un inganno prospettico. La narrazione procede per istantanee e bozzetti dal gusto pittorico: cartoline-racconto che tengono insieme le fila di una visionarietà esponenziale che fa della Valdelsa un “mare toscano con i suoi uberi cigliati d’argento, gl’isolotti oscuri dei lecceti ammassati attorno ai castelli ed ai conventi, qualche pensoso cipresso diritto come l’albero maestro e, in fondo in fondo, le montagne ravvolte di nebbia sottile [...]”⁵⁵. La formula “reame del Limbo”⁵⁶, atta a descrivere le colline nei pressi di San Gimignano, rammemoranti in lontananza “i fondi dei freschi di Benozzo Gozzoli”⁵⁷, può essere in un certo qual modo applicata all’intera geografia del romanzo: spazi che rifuggono la loro natura concreta proprio perché esperiti attraverso lo sguardo e, di conseguenza, culturalmente mediati: dei palinsesti, lo abbiamo già detto, in quanto spazi della rappresentazione⁵⁸. Ecco perché la Siena di *Le*

⁵⁴Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “il y a lieu de se demander qui se trompe, du cadre ou de moi”.

⁵⁵Trad. it. ivi, 93. Orig. ivi, 128: “la mer Toscane, avec ses mamelons-lames crêtes d’argent, les îlots sombres des lecceti massés autour des châteaux et des couvents, quelques cyprès pensifs dressant leur vergue, et tout à l’extrémité les montagnes finement embrumées [...]”.

⁵⁶Trad. it. ivi, 91. Orig. ivi, 125: “royaume des Limbes”.

⁵⁷Trad. it. ivi, 88. Orig. ivi, 122: “Les fonds de fresques de Benozzo Gozzoli”.

⁵⁸Ma sono spazi, si badi bene, anche del raccoglimento e della contemplazione: “Quasi sempre andava a finire nello stesso rifugio: l’Opera del Duomo. Era sicura, lassù, di non incontrare alcuno. In quelle due sale fabbricate tra le rovine della Cattedrale gigantesca ove sta raccolto il più dei lavori di Duccio *La Maestà*, le pareva d’essere a casa sua. Le piacevano quella pace, quella vastità addormentata, quell’atmosfera d’arte sottile che poteva qualche volta paralizzare la sua angoscia. Sognava, lungamente sognava davanti quelle facce lunari dal naso semita d’una così pura bellezza grave e ritrovava quasi un riflesso della sua anima d’un tempo. Poi si faceva aprire una porta che accedeva alla scaletta a lumaca costruita nell’interno del muro. Saliva i gradini alti nel buio, sboccando su d’un’area terrazza che le dava sempre un primo istante di vertigine. Ci si sentiva davvero, lassù. Tra cielo e terra. Le persone sulla piazza sembravano nani difformi. La città arrotondava il suo mare di tetti bruni dalle morbide onde attorno alla Piazza da cui svettava fiera e rapida la torre del Mangia. Le loggie [*sic*] diventavano giuocattoli e le massicce torri erano schiacciate e lontano lontano la pianura quasi livellata saliva fino alla linea diafana dei monti. Su quel lembo di muro, Mary-Ann, minuscola, dominava l’infinito e quantunque quell’orizzonte le fosse inciso negli occhi e nella memoria e nel cuore, ogni volta era per lei più nuovo e d’un’incomparabile plenitudine” (trad. it. ivi, 215; orig. ivi, 300-301: “Presque toujours elle aboutissait au même refuge: l’Opéra del Duomo. Elle était sûre, là, de ne rencontrer personne. Dans ces deux salles maçonnées parmi les ruines de la gigantesque Cathédrale où l’on avait réuni «l’œuvre» principale de Duccio, elle se sentait chez elle. Elle en aimait la paix, la vastitude ensommeillée, l’atmosphère d’art subtile qui parvenait quelquefois à engourdir son angoisse. Longtemps, devant ces faces lunaires au nez semite d’une beauté si pure et si grave, elle rêvait, rêvait, retrouvant comme un reflet de sa personnalité de naguère. Pours elle se faisait ouvrir une porte qui accédait à un escalier en colimaçon creusé à l’intérieur du mur de la Cathédrale. Elle escaladait les marches hautes dans la nuit, débouchait sur une terrasse aérienne qui lui donnait toujours une première minute de vertige. On se sentait là, véritablement, entre ciel et terre. Les gens, sur le parvis, ne paraissaient plus que des nains

Ressac, almeno per le prime due parti del libro, è tutta fantastica⁵⁹, in quanto città che dà “il senso d’essere sola, unica in mezzo all’Europa rumorosa”⁶⁰, poi culminante nella visione epifanica posta a metà del libro, laddove il *genius loci* si dischiude in un linguaggio fattosi intelligibile:

[...] chaque pierre de cette ville
balbutiait une syllabe de la langue
hiéroglyphique qui transmet de siècle
en siècle, à travers l’agitation moderne,
la mémoire des âges écoulés. Une
multitude de jouissances frémissait déjà
dans sa tête come un essaim d’abeilles.
Elle reverrait les voûtes et les fontaines,
et l’ombre des créneaux sur les dalles,
et les vicoli si raides qu’on s’y risquait
du bout du pied, et les puits à poulie,
et les cours à arcades, et les façades
sévères, et les jardins suspendus, et les
clochetons sculptés, et les fers forgés, et
les arcs, et les tours, et le louves, et les
Pietà et la Piazza ensoleillée, semblable
à une cuvette d’or... Elle la retrouverait
tout, sa patrie adoptive plus constellée
de joyaux qu’une icône byzantine, la
Féodale, l’Austère, l’Affable, Siena,
Siena, sa Città! (Ivi, 210-211)

Ogni pietra di quella città balbettava
una sillaba della lingua geroglifica che
trasmette di secolo in secolo attraverso
l’agitazione moderna la memoria dei
tempi trascorsi, ma per chi poteva arri-
vare a comprendere. Una moltitudine
di godimenti fremeva già nella sua testa
come uno sciame d’api. Rivedrebbe le
volte e le fontane, l’ombra dei merli sul
lastrico e i così ripidi vicoli da dovercisi
arrischiare in punta di piedi e i pozzi
a carrucola e i cortili ad arcate e le fac-
ciate severe e i giardini pensili e i ferri
foggiati e gli archi e le torri e le lupe e
le Pietà e la piazza assolata, simile a un
bacino d’oro. Tutta rivedrebbe la sua
patria adottiva più costellata di gioielli
che non sia un’icona bizantina, la Feu-
dale, l’Austera, l’Affabile, Siena, Siena,
la sua città. (Trad. it. ivi, 155-156)

Il regime scopico, per un attimo, s’interrompe, giacché non è più l’occhio onnipervasivo di Mary-Ann a sondare lo spazio, ma è la città ad aprirsi dinanzi a lei, in un momento di soglia quale il crepuscolo. I toni sono quelli di una rivelazione, accompagnati a venature di parossistico misticismo:

difformes. La ville arrondissait sa mer de toits bruns aux vagues paisibles autour de la Pia-
zza-nombril d’où jaillissait svelte et fière la Torre del Mangia. Les loggie devenaient des jouets.
Les tours massives s’écrasaient. Et loin, loin, la plaine presque nivelée rampait jusqu’à la ligne
diaphane des monts. Sur ce pan de mur, Mary-Ann, minuscule, dominait l’infini, et quoique
cet horizon fût gravé dans ses yeux, dans sa mémoire autant que dans son cœur, elle le trouvait
chaque fois aussi neuf, d’une plénitude incomparable”.

⁵⁹ “la Siena ch’ella vedeva era tutta fantastica” (trad. it. ivi, 112; orig. ivi, 151: “Elle voyait
Sienne en «idéauté»”).

⁶⁰ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “parce qu’elle me paraît seule, dans la bruyante Europe [...]”.

Elle se retrouva sur l'esplanade de San Domenico, en face de la cité crépusculaire. Les bicoques se massaient en une ascension si compacte, qu'elle ne permettait point de discerner les ruelles. Tout au sommet, la carène striée de la cathédrale émergeait du clapotis des toits avec élégance. Le soleil avait disparu. Le couchant à peine éteint laissait le ciel clair comme une eau tranquille, vert jaune dégradé, d'une tristesse délicate et pénétrante. Très vite, cette dernière agonie du jour sombra. Le bleu velouté des nuits italiennes où palpitent des reflets cramoisis, s'étala. Au-dessus de la ville devenue spectrale apparut, ronde comme une plaque de diamant, la lune, - et près d'elle une étoile imperceptible vacillait, prête à s'éteindre. Les chauves-souris s'élancèrent en zigzaguant, brusques et sourdes. Un à un les yeux de Sienne s'allumaient. On se sentait très loin, en pleine province assoupie d'il y a mille ans. Et dans l'irréel silence, à contre-temps, toutes les cloches se mirent à sonner, l'une rapide, l'autre lasse, celle-ci allègre, celle-là simple glas. La nuit régnait. (Ivi, 211-213)

Si ritrovò sulla spianata di San Domenico in faccia alla città crepuscolare. Le bicoche s'ammassavano in un'ascensione tanto compatta che i vicoli s'erano nascosti. Al sommo, la carena striata della Cattedrale emergeva dal mucchio dei tetti con eleganza. Il sole era scomparso. Il tramonto appena spento lasciava il cielo chiaro com'acqua tranquilla, d'un verde giallo in graduazione, triste delicato penetrante. Subito, questa suprema agonia del giorno s'addensò. L'azzurro velluto delle notti italiane in cui palpitano riflessi cremisi si dilatava. Appena apparve allora di sopra dalla città diventata spettrale, la luna rotonda come un disco di diamante, e accanto a lei un'impercettibile stella vacillò, vacillò pronta a sparire. I pipistrelli si slanciarono a zig-zag bruschi e sordi. A uno a uno s'accesero gli occhi di Siena. Ci si sentiva lontani, nell'assopimento provinciale che data da mille anni e nel silenzio irreal senza ritmo tutte le campane presero a suonare, rapida l'una, l'altra stanca, allegra questa, quella in voce di monito funebre, regnava la notte. (Trad. it. ivi, 156)

Se nel finale della seconda parte Siena diviene la città della Santa⁶¹, in quella conclusiva cede il passo alla “Firenze Preraffaellita”⁶², dove Mary-Ann è fuggita dopo la morte di Monica Pia, ospitata dalla Marchesa Santafiora. Certo: la culla del Rinascimento non ha nulla da invidiare alla patria del Trecento – in fondo, rifletterà tra sé Mary-Ann, “l'arte non ha patria”⁶³ –, ma l'affezione per quest'ultima è inestinguibile, tanto che sarà proprio il ricordo del “Cavaliere di Siena”⁶⁴ –

⁶¹ “La città della Santa, guardi! nel vento che soffia e fischia e staffila con follia l'universo stanco, si direbbe che preghi. L'anima di Caterina le ondeggia sopra...” (trad. it. ivi, 172; orig. ivi, 240: “La ville de la Sainte, regardez-la! au milieu du vent qui souffle et siffle et cingle avec folie l'univers lassé, on la dirait en prière. L'âme de Catherine flôte sur elle...”).

⁶² Trad. it. ivi, 254. Orig. ivi, 252: “Florence preraphaelique [...]”.

⁶³ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “L'art n'a point de patrie”.

⁶⁴ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “Cavalier de Sienne”.

del *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* – a risvegliare “il desiderio nostalgico, l’imperversante desiderio di ritrovare quella città”⁶⁵.

Nondimeno, per quanto il viaggio di ritorno doppi fedelmente quello compiuto a inizio del libro, ri-vedere Siena è ormai sinonimo di cecità e smarrimento:

Sienne, les deux louves de pierre
brutales et blanches aboyant à l’entrée,
les dalles ruisselantes de lumière, les cré-
neaux, les ogives... Elle ne voyait rien.
De rue en rue, à travers la cité familière
où les morts semblaient à cette heure
plus proche que les vivants, elle suivait
un fantôme.
Et ce fantôme la guidait
sans bruit, sans hâte, dans la buée
soyeuse qui estompait les choses d’une
atmosphère de songe.
Mary-Ann errait. (Ivi, 368)

Nulla vedeva più... Siena, le due lupe
di pietra brutali e bianche che abbaia-
vano sui cancelli, le lastre rispendenti
di luce, i merli, le ogive. Da una strada
nell’altra lungo la familiare città in cui
i morti sembravano in quell’ora più
vicini che vivi, seguiva un fantasma, e il
fantasma la guidava lento silente nella
caligine di seta che doppiava i limiti
delle cose d’un’atmosfera di sogno [...].
Mary-Ann errava.
(Trad. it. ivi, 266)

Siena città d’arte, Siena mistica, Siena della nostalgia e, ora, una Siena spettrale: una città del sogno – o forse, sarebbe meglio dire dell’incubo – dove lo stato alterato della visione, che più volte abbiamo avuto modo di riscontrare nella partitura stilistica di alcuni passaggi, si risolve in una descrizione dai toni ossessivi, diafani, lattescenti. È il riproporsi di una situazione di soglia ma, stavolta, della soglia estrema, di una presa di coscienza che non lascia più spazio alle fantasticherie dell’inizio. La vita, come si legge più avanti, non può – e forse non deve più – doppiare l’arte: “Sapeva, Mary-Ann, che la Natura non comunica né la propria purezza né la propria forza, che l’Arte resta inefficace e il Sogno è puerile davanti l’angoscia del cuore”⁶⁶. Certo, l’erranza continua, ma è un vagare passivo sotto le sferze implacabili del destino: la messa a fuoco di uno sguardo che, smarrito, cerca il suo centro. Ed è adesso che la mappa si svuota di senso:

Une fois encore son regard erra, tris-
tement. Et la ville admirable, les bas-
fonds endiamantés, le ciel palpitant lui
semblèrent étrangers. Elle était seule.
Alors, hostile à cette gaieté d’avril qui
bourdonnait sans souci des pleurs ni
des peines, elle laissa tomber son front
entre ses mains, découragée, comme
pour une veillée funèbre.
(Ivi, 370-371)

Ancora una volta il suo sguardo errò,
con tristezza. La città ammiranda, i
fondi d’ombra indiamantati, il cielo
palpitante le parvero stranieri. Ella era
sola. A quella letizia d’aprile che fre-
meva indifferente a lagrime e a pene,
si sentì nemica e lasciò pesare la fronte
sulle palme, vuota di coraggio quasi
vegliasse un cadavere.
(Trad. it. ivi, 268)

⁶⁵ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: “le désir nostalgique, le désir affolé de retrouver cette ville”.

⁶⁶ Trad. it. ivi, 268. Orig. ivi, 370: “Elle savait que la Nature ne communique ni sa pureté, ni sa force, que l’Art reste inefficace, le Rêve puéril, devant la souffrance du cœur”.

Se in sede iniziale abbiamo parlato di fallacia patetica, potremmo ipotizzare che è proprio nella rottura dell'intima rispondenza tra soggetto e spazio che quest'ultimo si fa autonomo, ovvero inizia il suo processo di allontanamento, emancipandosi dal giogo di uno sguardo che, finora, l'aveva inquadrato secondo un'operazione di *framing*. Siamo a poche pagine dalla fine: nel capitolo finale, lo abbiamo già visto, Siena è salutata in sordina, mentre balugina *a latere* la “mammutica mole di San Domenico”⁶⁷.

2.3 Ipotesti figurativi: ricognizioni sommarie

Riservando a una trattazione di tipo monografico un'analisi più estesa di *Le Ressac* (e auspicando, perché no, una ristampa e una nuova traduzione del romanzo), vorremmo brevemente soffermarci sull'ipotesto figurativo dell'opera, che preconizza l'approdo di Camille Mallarmé alla critica d'arte, avvenuto nel 1929 con *L'ultima tragedia di Michelangelo* (poi tradotto in francese l'anno successivo col titolo *Un drame ignoré de Michel-Ange*). Siamo dinanzi, ci teniamo a specificarlo da subito, a un numero ristretto di esempi, che tuttavia meritano di essere contemplati proprio perché fanno luce sui rapporti fra parola e immagine, stante un interscambio continuo fra linguaggio verbale e linguaggio visivo. È, insomma, il regime dell'ecfrasi, che a sua volta agisce su tre livelli distinti: denotazione, cioè il grado zero, la citazione esplicita del quadro nel testo (Cometa 2012, 85); dinamizzazione, “come se [l'immagine] accadesse sotto i nostri occhi” (ivi, 91); e integrazione, ovvero chiamando il lettore a “completare” l'immagine con quelle che sono le sue prenoscenze (ivi, 116). Va da sé che la parola si faccia supplemento, commenti e illustri l'immagine, “passando attraverso un mimetismo cognitivo della cosa pensata o vista [...]. Ciò significa [...] che spiegare un'immagine o raccontarla equivale ogni volta a ri-immaginarla e la descrizione non è che il mezzo” di tale processo (Biagini 2016, 57).

La prima opera d'arte in cui il lettore di *Le Ressac* s'imbatte è costituita dall'affresco *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (1330), attribuito a Simone Martini e oggi conservato nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena:

⁶⁷ Trad. it. ivi, 303. Orig. ivi, 415: “le corps mammothique de San Domenico”.

Or, tandis qu'elle promenait alentour un regard négligent, son attention fut attirée vers le haut d'une paroi par un grand morceau net et tranquille, qui lui sembla bientôt remplir toute la pièce. Simplifiée à l'extrême, la composition se bornait à des traits essentiels qui, de ce fait, acquéraient une valeur de symboles. En plein centre, la silhouette or clair d'un cavalier s'enlevait contre un ciel d'azur sombre avec une fierté saisissante: la tête raplatie et féroce, Italien féodal ou oiseau de proie, *vivait*, sous la caresse frémissante de la lumière. Puis d'un seul bloc, la monture *complétait* l'homme; complétait, de façon formelle, puisque l'artiste avait concrétisé son intention: un brocart somptueux couvrait le group équestre, descendant de épaules humaines sur la croupe chevaline de telle sorte qu'ensemble, les deux corps ne formaient plus qu'un seul personnage: Le Condottière. A l'arrière, un schéma de forteresse élevait au ciel l'étendard blanc et noir de Siena; en face, un donjon agrippé a un roc représentait la ville assiégée. Et de l'un à l'autre, impassible, Messer Guidoriccio da Fogliano, général des troupes siennoises, chevauchait vers sa gloire. (Mallarmé 1912, 49-50)

Ora, mentre lasciava andare attorno uno sguardo negligente, la sua attenzione venne attratta verso l'alto d'una parete da un vasto lembo netto e tranquillo che ben presto le parve riempisse tutta la sala. Semplificata all'estremo, la composizione si limitava ad alcuni tratti essenziali che da ciò acquisivano un valore di simboli. In pieno centro, l'immagine oro chiaro d'un cavaliere s'alzava contro un cielo d'azzurro con fierezza fascinosa; testa piatta e feroce, l'Italiano feudale, l'uccello predace, era vivo sotto la carezza fremente della luce. Poi facendo un insieme compatto, la montura completava l'uomo, completava in modo formale perché l'artista aveva reso concreta l'intenzione; un broccato sontuoso copriva la groppa equestre, scendendo dalle spalle umane sulla groppa equina così da non costituire i due corpi che un solo personaggio: il Condottiere. Dietro, uno schema di fortezza innalzava al cielo lo stendardo bianco e nero di Siena e, in faccia, un torrione aggrappato ad una rocca rappresentava la città assediata. Dall'uno all'altro, impassibile, Messer Guidoriccio da Fogliano, generale delle truppe senesi, cavalcava verso la gloria. (Trad. it. di Orano in Mallarmé 1914, 35-36)



Immagine 1 – Simone Martini (1284-1344), *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (1330), affresco, cm 340x968, Palazzo Pubblico, Siena, pubblico dominio: <https://it.wikipedia.org/wiki/Guidoriccio_da_Fogliano_all%27assedio_di_Montemassi#/media/File:GuidoriccioDaFogliano.jpg>

L'affresco, lo abbiamo visto, tornerà anche nella parte finale del libro, giacché sarà proprio il ricordo dell'opera a spingere Mary-Ann a fare ritorno a Siena. Nell'estratto citato, tuttavia, l'immagine è presentata al lettore in un'ostensione che procede per gradi: è il dettaglio a catturare lo sguardo, dal momento che, da un lato, Mallarmé ne isola le componenti costitutive; dall'altro, rimanda alla centralità del soggetto e narrativizza il testo iconico, dove la sagoma di Guidoriccio si anima nel suo assalto da condottiero. Decisamente più complesso, invece, è il passo relativo a *La Maestà* di Duccio di Buoninsegna (1308-1311), in cui Mallarmé gioca su tutti e tre i livelli dell'ecfrasi: denotazione (nel richiamare il titolo del quadro), dinamizzazione (racconto della genesi dell'opera e, nella fattispecie, della vita di Duccio) e, infine, integrazione (giacché è Mary-Ann a descrivere a Beatrice la pala d'altare del Duomo di Siena). *La Maestà* viene narrata e Duccio diventa protagonista, con l'intento di coinvolgere il destinatario della missiva:

[...] sa magnifique «Majesté» résume d'efforts, de patience créatrice, - on ne se contente plus de l'admirer, ce Duccio, on l'aime [...]. Représentez-vous cela: porter en soi l'Espace, un monde de chimères, et se heurter à un simple obstacle matériel, comme ces grands aigles engagés dont les ailes se froissent avec révolte contre les barreaux de fer... Pour comble, les coutumes lui accumulaient les difficultés. Il devait peindre contre un fond d'or, accoutter chacun de ses personnages d'un vêtement traditionnel, ne délimiter les corps que par silhouettes. Que lui restait-il donc pour exprimer les nuances de sa pensée? Les gestes..., la face... (Ivi, 103-104)

[La] [...] sua magnifica “Maestà” riassume di sforzi, di pazienza creatrice, non ci contenta d'ammirarlo questo Duccio; lo si ama [...]. Fatevene un po' un'idea: portare in sé lo Spazio, un mondo di chimere e urtare contro un semplice ostacolo materiale, come quelle grandi aquile ingabbiate le cui ali strofinano rivolte contro le sbarre di ferro. Peggio ancora, le difficoltà gli erano moltiplicate dalle usanze. Doveva dipingere contro un fondo d'oro, impaludare ciascuno de' suoi personaggi in un vestimento tradizionale, non delimitare i corpi che per sagome. Che cosa gli restava, dunque, per esprimere le sfumature del proprio pensiero? I gesti, la faccia. (Trad. it. ivi, 74-75)

Ed è adesso che Mary-Ann si rivolge allo stesso Duccio, costringendo il lettore a prendere parte al processo generativo (da qui la funzione integrativa dell'ecfrasi):

Oh Duccio, solitaire Duccio,
j'imagine ta conquête: jour après
jour; lutté pour acquérir la moue
de cet ange, lutté pour grouper tes
personnages, lutté pour fixer une
parcelle de ton génie sur chacune de
leurs faces.

Duccio, o solitario Duccio, immagino la tua
conquista. Tu hai lottato un giorno dietro l'altro
simile a un Titano; hai lottato per rendere
il broncio di quell'angiolo, lottato per aggruppare
i tuoi personaggi, lottato per fissare una
particella del tuo genio su ciascheduna delle
loro faccie [*sic*].

Un soir, tu descendis comme de coutume prendre le frais sur l'esplanade Laterina et tu considéras l'horizon nocturne, silencieusement: tu portais une âme éblouie... Tu venais d'achever le doux profil de saint Agnès, et tu te sentais plus grand qu'aucun homme de ton temps. Puis, l'expérience acquise à force de peines, tu t'aventuras dans une série de petites scènes de la vie Rédemptrice. Tes yeux surhumains évoquèrent cet Évangile qui constituait ton pain intellectuel: syllabe à syllabe, tu l'illustras. (Ivi, 105-106)

Una sera, discendesti come di solito a prendere il fresco sulla spianata del Laterino e contemplasti l'orizzonte notturno, silenziosamente. Avevi teco l'anima incantata. Il profilo dolce di Sant'Agnese avevi terminato e ti sentivi più grande di tutta l'altra gente del suo tempo. Poi, acquistata a forza di pene la tua esperienza, t'avventurasti in una serie di piccole scene di vita di Redenzione. I tuoi sovrumani occhi evocarono quel Vangelo ch'era per te il tuo pane intellettuale. A sillaba a sillaba l'hai rappresentato. (Trad. it. ivi, 76-77)



Immagine 2 – Duccio di Buoninsegna (1255-1318), *La Maestà* (1308-1311, particolare), tempera su olio, cm 213 x 396, Museo dell'Opera Metropolitana, Siena, pubblico dominio: <https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_del_Duomo_di_Siena#/media/File:Duccio_Maest%C3%A0.jpg>

Immaginando la nascita dell'opera d'arte, Mallarmé si pone nel solco della più alta tradizione ecfraistica e alimenta un'*évâpyeia* di fondo, ovverosia la forza della rappresentazione visiva che non va perduta nel processo intermediale, ma anzi ne è come intensificata. L'immagine, come accadeva per *Guidoriccio da Fogliano*, è sì scomposta, ma tali tasselli sono a loro volta resi narranti e dinamizzati, non galleggiando più su un fondale indistinto. La progressione deitica, come si evince dalla conclusione del passo che andremo a citare, guida e orienta il lettore in una totale armonia dello sguardo:

«Voici le morne Jardin des Oliviers, la torche de Judas: le reniement de Pierre, trois fois répété et le coq qui chante. Voici Pilate qui se lave les mains d'un geste raide, l'Ange effarant dressé devant les saintes Femmes su Sépulcre... Durant des semaines et des semaines, ta vie fut le reflet de la Passion du Christ, tu recréas l'Idéal. Et peu importe de rechercher quel homme tu vécus, si tu possédas des vertus civiques, des affections familiales. Ces trois années de tâche acharnée dans l'aurole du mystère divin te sacrent Artiste entre tous les Artistes, o Duccio pieux et passionnant: Tu reçus la Grâce...»
(Ivi, 106)

“L'orto degli Olivi, oscuro; la torcia di Giuda, il rinnego di Pietro, ripetuto tre volte e il gallo che canta. Qui è Pilato che si lava le mani, gesto rigido. Ecco l'Angelo stupefacente dinanzi alle Sante Donne al Sepolcro. Per settimane e settimane la tua vita fu il riflesso della passione di Cristo. Tu ne hai creato una seconda volta l'Ideale. Quale uomo fosti tu, quali virtù civili possedesti, quali affetti di famiglia? Che cosa importa saperlo? I tre anni d'impresa accanita nell'aureola del mistero divino ti consacrano artista tra tutti gli Artisti, o Duccio pio e appassionante. Tu sì, tu ricevesti la Grazia.”
(Trad. it. ivi, 77)

Sempre alla corrispondenza con Beatrice, appartiene il rimando dell'*Annunciazione* di Sebastiano Mainardi (1480): affresco conservato nella Collegiata del Duomo di San Gimignano ma erroneamente attribuito da Mary-Ann a Domenico Ghirlandaio. Data la natura dialogica di tali passaggi, è sempre ravvisabile il tentativo di rendere l'opera d'arte il più viva possibile, ferma restando la natura afasica dell'immagine che la scrittura cerca di compendiare e anettere alla realtà, come si evince dalla chiusa del passo:

J'aimerais vous transporter devant la fresque que je considère depuis tantôt. Elle pâlit lentement dans le crépuscule: aucun verre ne la protège, aucun cadre ne la signale. Elle s'offre là, contre un gros mur, au fond d'un recoin solitaire et nu comme une sacristie de campagne. C'est l'Annonciation; mieux encore, c'est un cantique de pureté, de vertu sans phrases, de Résignation; c'est le: «Je vous salue, Marie». Et qui l'a peinte? Le Ghirlandajo [...].
(Ivi, 129-130)

Vorrei potervi trasportare davanti all'affresco che sto contemplando a lungo. Impallidisce a poco a poco nel crepuscolo che volge: non è protetto da vetro né messo in mostra da alcuna cornice. Eccolo là contro un gran muro, in un fondo solitario nudo come una sacrestia di campagna. È un'Annunciazione; meglio ancora è un cantico di pietà e di virtù, senza parole, un cantico di Rassegnazione. È il “Ti saluto, Maria!”, diventato vero e presente. Sapete chi l'ha dipinto? Ghirlandaio. (Trad. it. ivi, 94)



Immagine 3 – Sebastiano Mainardi (1460-1513), *Annunciazione* (1482), affresco. Collegiata di Santa Maria Assunta, Loggia del Battistero, San Gimignano, 98x197cm, fotografia dell'autore

Non mancano casi, invece, in cui la descrizione indugia sul *pathos* della scena rappresentata, tanto che lo spettatore vi si proietta mediante uno sguardo di tipo “intradiegetico” (Cometa 2012, 107). È il caso dello *Svenimento mistico di Santa Caterina*, realizzato dal Sodoma nel 1626 e conservato nella Basilica di San Domenico:

Combien de fois me suis-je prosternée
devant cette chapelle où le Sodoma
évoqua la Stigmatisée palpitante sous
le geste divin, combien de fois ai-je
ressenti jusqu'au bout des nerfs l'épuis-
ement que révélait son doux visage
évanoui, combien, combien de fois me
suis-je relevée de là en titubant, le cœur
si grave, si lourd, que je m'en allais sans
regarder autour de moi, craignant avec
horreur que le bruit de la rue déchirait
mon songe! (Ivi, 242)

Quante volte mi sono prosternata
davanti alla cappella in cui Sodoma
evocò la stigmatizzata palpitante sotto
il gesto divino, quante volte ho io
risentito sino all'estremità dei nervi
l'esaurimento rivelato sul dolce viso
svenuto, quante, quante volte mi sono
rialzata di là titubante, col cuore così
grave, così pesante, che me ne andavo
senza guardarmi attorno, temendo con
orrore che il rumore della via lacerasse
il mio sogno. (Trad. it. ivi, 173)



Immagine 4 – Giovanni Antonio Bazzi (detto il Sodoma, 1477 – 1549), *Svenimento ed estasi di Santa Caterina* (1526), affresco, cm 295x305 (posto ai lati del tabernacolo dov'è custodita la sacra testa della Santa), Cappella di Santa Caterina, Chiesa di San Domenico, Siena, CCPL Attribution-Share Alike 3.0 Unported: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siena,_san_domenico,_cappella_di_Santa_Caterina,_altare_di_Giovanni_di_Stefano,_affreschi_del_Sodoma_Svenimento_ed_Estasi_della_Santa.JPG#filelinks>

Ecco che l'immagine sfuma e si confonde alle impressioni del soggetto percipiente, venendo meno altresì la funzione denotativa (sappiamo l'autore ma non il titolo dell'opera). Resta, comunque, una dinamizzazione *in fieri*, accentuata dall'impeto proiettivo con cui la descrizione viene portata avanti. L'ultimo rimando all'arte figurativa è ravvisabile proprio a fine del romanzo: Dominique racconta a Mary-Ann di aver visitato la chiesa dei Servi di Maria, “una delle più ricche di capolavori”⁶⁸, almeno stando alle parole della futura moglie. Ma la risposta dell'uomo, dovrebbe ormai abituarci all'idea che di Siena mistica è rimasto ben poco:

- Riche? Ma foi! Dès l'entrée, je tombai en contemplation devant un bout de fresque qui sortait d'un mur, et je ne vis rien d'autre. Je ne sais comment cette petite Vierge insignifiante et pâle me rendit si vite ma sérénité. (Ivi, 413)

- Ricca? Mamma mia! Appena dentro, caddi in contemplazione davanti a un pezzo di fresco che usciva dal bianco d'un muro. E non vidi altro; ma non so come quella madonnetta insignificante e pallida mi rese lì per lì la mia serenità. (Trad. it. ivi, 301)

⁶⁸ Trad. it. ivi, 301. Orig. ivi, 413: “une de plus riches en chefs-d'œuvre [...]”.

Sulla *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo (1261), *Le Ressac* si chiude (siamo alla terzultima pagina), lasciando tuttavia un'aura d'irrequietudine mai sopita. D'altronde, il *vagabondage* di Mary-Ann non è che l'inizio di un itinerario creativo e al tempo stesso individuale: quello percorso poi da Camille Mallarmé per tutto il resto della sua vita.



Immagine 5 – Coppo di Marcovaldo (1255-1276), *Madonna del Bordone* (1261), dipinto a tempera e oro su tavola, cm 225x125, Basilica di Santa Maria dei Servi, Siena, pubblico dominio: <https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Bordone#/media/File:Coppo_di_marcovaldo,_madonna_del_bordone,_siena,_chiesa_dei_servi,_1261_tavola,.jpg>



Immagine 6 – Cesare Marcorelli (1885-1948), Ritratto di Camille Mallarmé pubblicato su *I Diritti della scuola. Corriere scientifico-letterario* XVII, 17, 6 febbraio 1916, 57. Ente fornitore dell'immagine: Indire-Fondo Materiali Scolastici e Archivi storici, CCPL Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia: <<http://www.bdp.it/immagini/immag/maggio2014/camillemarlammedirscuolascientn17-1916.jpg>>

Riferimenti bibliografici

- Anonimo (1913), "Una innamorata di Siena", in Dante Rossi (a cura di), *Almanacco senese. Piccola enciclopedia della vita pratica. Guida politica amministrativa e statistica della città e provincia di Siena. Rassegna illustrata dei più notevoli avvenimenti senesi dell'anno*, Siena, Tipografia ed. di Carlo Meini, 141-146.
- Baridon S.F. (1967), "A proposito di alcune traduzioni francesi di Pirandello", in Umberto Bosco *et al.*, *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* (Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 99-155.
- Battini Michele (2010), *Il socialismo degli imbecilli. Propaganda, falsificazione, persecuzione degli ebrei*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Biagini Enza (2016), "La parola delle immagini. Appunti su ecfrafi, *graphic novel* e *novelization*", in Ead., *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, Firenze, FUP, 51-76.
- Biggi M.I., a cura di (2010), *Eleonora Duse: viaggio intorno al mondo*, Milano, Skira.
- Brandi Cesare (1987), *Aria di Siena. I luoghi, gli artisti, i progetti*, a cura di Roberto Barzanti, Roma, Editori Riuniti.
- Campo Cristina (1988 [1987]), *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi.
- Cara Antonio (1984), *CENERE di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico.
- Castellana Riccardo (2008), "Ritratto dell'artista da anarchico. Gli anni senesi di Federico Tozzi", *Bullettino senese di storia patria* CXV, 1, 199-249.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Courtault Deslandes J.-L. (1984), "Apollinaire critique de Claudel: une lettre inédite à Camille Mallarmé", *Studi Francesi* XXVIII, 2, 250-270.
- (1991), *Les Témoignages inédits de Camille Mallarmé 1914-1924. Un essai de médiation littéraire et politique entre la France et l'Italie*. Thèse de doctorat en littérature comparée présentée par Jean-Louis Courtault-Deslandes sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris, Université de Paris-Sorbonne.
- (1993), "Claudel et l'Italie à travers le témoignage de Camille Mallarmé", *Bulletin de la Société Paul Claudel* XXXV, 129, 13-24.
- Cucca Francesco (2015 [2005]), *Lettere ad Attilio Deffenu (1907-1917)*, a cura di Simona Pilia, introduzione di Giuseppe Marci, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi / CUEC.
- D'Ambra Lucio (1914), "Cronache di libri", *Noi e il mondo* IV, 7, 300.
- Dante (1991), *Commedia. Inferno*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- De Blasi Jolanda (1949), *Le quattro basiliche patriarcali dell'anno santo*, Firenze, Del Turco. Traduit de l'italien par Camille Mallarmé (1949), *Les 4 basiliques patriarcales de l'année Sainte*, Firenze, Del Turco.
- Dioudonnat P.M. (1987 [1973]), *Je suis partout (1930-1944). Les maurrassiens devant la tentation fasciste*, Paris, La Table Ronde.
- Dort Bernard (1967), "Pirandello et la dramaturgie française contemporaine", in Umberto Bosco *et al.*, *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* (Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 51-71.

- Frabetti Anna (1999), “Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro italiano in Francia nei primi anni Venti”, *Filologia e critica* XXIV, 3, 375-426.
- Galimi Valeria (2000), “Intellettuali e collaborazionismo. L'itinerario di *Je suis partout* tra Maurras e Hitler”, *Passato e Presente* XVIII, 49, 69-95.
- Giannini Amedeo (1953), “Profili di uomini politici. Charles Maurras”, *Rivista di Studi Politici Internazionali*, XX, 2, 311-314.
- Lauro Salvatore (1921), “Camille Mallarmé. *La casa secca*”, *La Fionda* II, 6-7, 278-279.
- Lipparini Giuseppe (1913), “Siena in un romanzo francese (Le Ressac)”, *Il Marzocco* XVII, 32, 2.
- Maccone Grazia (1960), “Così ho visto Camille Mallarmé”, *Culture Française* VII, 6, 313-316.
- Mallarmé Camille (1912), *Le Ressac*, Paris, Bernard Grasset. Trad. it. di Paolo Orano (1914), *Come fa l'onda... Romanzo senese*, Milano, Fratelli Treves Editori.
- (1915), *La leggenda d'oro di Mollichina*, illustrazioni a colori di Duilio Cambellotti, Lanciano, Rocco Carabba.
- (1916a), *Conferenza su Paul Claudel*, con studio critico sull'oratrice di Paolo Orano, Città di Castello, Società Tipografica Leonardo da Vinci.
- (1916b), *La casa secca*, Paris, Calmann-Levy. Trad. it. di Paolo Orano (1921), *La casa secca*, Milano, Fratelli Treves Editori.
- (1918a), *Donne! Date ali alla vittoria!*, Roma, Officina Poligrafica Italiana.
- (1918b), *L'Apocalissi dell'Aquila*, Giornale Il Soldato, Roma, Officina Poligrafica Italiana, 1-8.
- (1922), “Les Siciliens”, *Les Écrits Nouveaux* IX, 7, 67-79.
- (1923), *La légende dorée de Mie-seulette*, illustrations de Constance de Breton, Paris, G. Crés.
- (1924), *L'amour sans visage*, Paris, Albin Michel.
- (1926a), “En regardant Sienne”, *La Diana. Rivista d'arte e vita senese* I, 3, 177-179.
- (1926b), “Un erede del Rinascimento: Armand Point”, *Emporium* LXIII, 375, 143-151.
- (1928), “Un dramma di salotti del secolo XVIII”, *Nuova Antologia* VII, 262, 471-487.
- (1929), *L'ultima tragedia di Michelangelo*, Roma, Optima. Trad. fr. par Camille Mallarmé (1930), *Un drame ignoré de Michel-Ange*, Paris, Firmin-Didot.
- (1934), “La creatrice”, *Il Messaggero*, 26 aprile, 3.
- (1937), “Quand le prince-poète sert son pays. Le véritable D'Annunzio”, *Je suis partout*, 15 octobre, 10.
- (1938), “La question juive en Italie”, *Je suis partout*, 12 août, 4.
- (1944), “Aggiunta al pro-memoria del senatore Paolo Orano dalla signora Camille Mallarmé-Orano”, Archivio storico del Senato della Repubblica, Atti relativi alla nomina dei senatori del Regno, Fascicoli dei senatori, Paolo Orano, <[http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/All/1C30D8B90E631DA74125646F005DF5F2/\\$FILE/1608%20Orano%20Paolo%20fascicolo.pdf](http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/All/1C30D8B90E631DA74125646F005DF5F2/$FILE/1608%20Orano%20Paolo%20fascicolo.pdf)> (11/2018).
- (1948), *Un pensatore geniale. Paolo Orano*, Roma, Biblioteca de L'Eloquenza.
- (1950), “Comment Luigi Pirandello fut révélé au public parisien le 20 décembre 1922”, *Revue d'histoire du théâtre* II, 1, 7-37.

- Mallarmé Stéphane (1893), *Vers et prose. Morceaux choisis. Avec un portrait par M. James M. N. Whistler*, Paris, Perrin et C^{ie}. Trad. it. di F.T. Marinetti (1917), *Versi e Prose: Prima traduzione italiana di F.T. Marinetti*, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Manetti Beatrice (2007), “Nuclei di documentazione femminile della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (XIX-XX Secolo)”, in Alessandra Contini, Anna Scattigno (a cura di), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo* (Atti della giornata di studio, Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio 2005, t. II.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 105-118.
- Marinetti F.T. (1909), “Manifeste du Futurisme”, *Le Figaro* LV, 51, 20 Février 1909, 1.
- Menichelli G.C. (1962), *Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia dell'Ottocento. Primo saggio bibliografico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Miranda (1915), “Causerie sur la littérature enfantine”, *L'eloquenza. Antologia critica-cronaca* V, 1-2, 180-181.
- Nuvolati Giampaolo (2013), *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP.
- Orano Paolo (1914), “Prefazione”, in Camille Mallarmé, *Come fa l'onda... Romanzo senese*. Trad. it. di Paolo Orano, Milano, Fratelli Treves, v-viii.
- (1917), “Une vieille histoire”, *Il Carroccio. The Italian Review* III, 7, 511-512
- (1937), *Gli Ebrei in Italia*, Roma, Pinciana.
- Pellini Pierluigi (1998), *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza.
- Pirandello Luigi (1904), *Il fu Mattia Pascal*, Roma, Nuova antologia.
- (1969 [1917]), “Il piacere dell'onestà”, in Id., *Il berretto a sonagli, La giara, Il piacere dell'onestà*, a cura di Corrado Simioni, Milano, Mondadori, 86-145. Trad. fr. par Camille Mallarmé (1923), *La volupté de l'honneur: Comédie en trois actes*, Paris, Imprimeur de l'illustration.
- Sanpaolesi Piero (1949), *La Piazza dei miracoli. Il Duomo, il Battistero, il campanile, il Camposanto di Pisa*, Firenze, Del Turco. Trad. fr. par Camille Mallarmé (1950), *La place des miracles. La cathédrale, le baptistère, le campanile, le camposanto de Pise*, Firenze, Del Turco.
- Saponaro Dina, Torsello Lucia, a cura di (2015), *Biblioteca di Luigi Pirandello. Dediche d'autore*, presentazione di Franca Angelini, Roma, Bulzoni.
- Setti Dora, a cura di (1972), *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa. Carteggio inedito*, Milano, Ceschina.
- Tozzi Federigo (1911), *La zampogna verde*, Ancona, Puccini & figli Editore.
- Valbousquet Nina (2017), “Latinité et antisémitisme latin au service du fascisme : culture et propagande chez Paolo Orano et Camille Mallarmé, entre France et Italie”, en Barbara Meazzi, Jérémy Guedj (sous la dir. de), “La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 95, numéro spécial, 191-208.
- Valentini Valentina (2009), “Gli anni del silenzio. La donna del Mare, Angela di Foligno: due soggetti che non diventarono film”, in M.I. Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia, 1-4 ottobre 2008*, Roma, Bulzoni, 445-465.
- Vitale Sergio (2015), *Il paesaggio e il suo rovescio. Distanza e proiezione nel luogo dell'Altro*, Firenze, Clinamen.
- Vivanti Annie (1932 [1918]), *Zingaresca*, Milano, Mondadori.

Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset

Sara Svolacchia

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

Abstract

French reception of Dante throughout the centuries is generally marked by rejection, at least until the first generation of Romantic poets, led by Madame de Staël, rediscovered the *Divine Comedy* through Rivarol's translation. Dante's fame, however, remained mostly connected to the idea of a dark and unreadable poet. This article aims at showing how Jacqueline Risset's translation of the *Divine Comedy*, as well as her essay *Dante écrivain*, might have led the way to a new vision of the poem.

Keywords: *Dante*, *Divine Comedy*, *France*, *Jacqueline Risset*, *translation*

1. Il grande assente: il contesto della ricezione dantesca in Francia

*Storia di un'assenza*¹: è questo il titolo scelto nel 1982 da Jacqueline Risset per presentare il bilancio degli studi su Dante in Francia. E non si tratta di certo di un eufemismo. Quasi un secolo prima, Albert Counson – al quale si deve una delle prime rassegne della ricezione dantesca d'oltralpe – iniziava il suo saggio ricordando come il più antico dei francesi ad essersi interessato al poeta fiorentino, il cardinale Bertrand de Poyet, ne disprezzasse talmente l'opera da vietare ai fedeli la lettura del *De Monarchia* e di come questi si mobilitò – fortunatamente senza successo – affinché la tomba di Dante venisse riaperta e le sue ceneri disperse (Counson 1906, 5). Anche in ambito italiano, poi, l'espressione “la sfortuna” di Dante, coniata da Arturo Farinelli per parlare del complesso rapporto che lega l'autore della *Commedia* alla Francia, la dice lunga sull'assenza di una tradizione di studi danteschi che, notoriamente, è invece delle più autorevoli sul fronte germanico o statunitense (Farinelli 1922, 213; Bossi, Francini, Stella, Tonini 2007).

¹ Trad. it. di Galletti 1984, 165. Orig. Risset 1982, 218: “Histoire d'une absence”.

Da sempre iscritto nel canone classico italiano insieme a Petrarca e Boccaccio, Dante sembra far parte di quegli autori rispettati ma tenuti a distanza dai francesi, tutt'al più abbordabile dagli accademici ma non senza qualche riserva (Curtius 1948, 251-253). Stando alla dettagliata panoramica proposta da Risset (1982, 218-234), la traiettoria dell'assenza di Dante in Francia è costellata da una serie di pesanti fraintendimenti. In linea generale, là dove la produzione letteraria italiana riesce a farsi largo, lo stile lirico privilegiato è quello di Petrarca, più vicino alla poesia dei trovatori (Mengaldo 2007): il tema amoroso, forse maggiormente accessibile rispetto alla materia ultraterrena della *Commedia*, così come l'agevole forma del sonetto, meglio sembrano adattarsi alla sensibilità francese dell'epoca, con la conseguenza che un'importante scia di seguaci sembrerà formarsi alle regole di questa scuola, ignorando quasi del tutto la lezione dantesca².

Già tra Trecento e Quattrocento, ossia nel momento in cui le opere di Dante cominciano a diffondersi in territorio francese, la tendenza riscontrabile è quella di istituire un confronto tra la *Commedia* e il *Roman de la Rose*, confronto a carattere nazionalista che non poteva certo deporre a favore della prima. L'indifferenza nei confronti del poeta si trasformava poi in un inequivocabile astio quando ad essere oggetto di lettura erano i versi del canto XX del *Purgatorio* dedicati all'invettiva contro la Francia e la dinastia capetingia: là dove non era il presunto oscurantismo di Dante a impedire l'empatia, subentrava il patriottismo. Non è quindi un caso che la gran parte del XV secolo non veda alcuna traduzione francese della *Commedia*, mentre negli stessi anni circolavano già delle versioni in spagnolo e in catalano. Occorrerà attendere la seconda metà del XVI secolo perché un autore di cui ancora si ignora l'identità proceda alla traduzione della totalità delle tre cantiche (si tratta del cosiddetto manoscritto di Vienna), mentre la prima versione data alle stampe e firmata dall'abate Balthazar Grangier è soltanto del 1596. Fino ad allora, la traduzione si limitava ad alcuni passi, come nel caso di quella di François Bergaigne, in decasillabi e in terza rima, che comprende solo alcuni canti del *Paradiso*. La scoperta, relativamente recente, del cosiddetto manoscritto di Torino – tutt'ora considerato come il più antico esemplare di traduzione francese della *Commedia* – non fa che confermare la frammentarietà e la tardività delle operazioni di traduzione: pubblicato per la prima volta da Charles Casati nel 1873, questo testo precede in effetti la versione di Bergai-

² Non è da sottovalutare, in questo contesto, il carattere più "europeo" di Petrarca così come il fatto che quest'ultimo soggiornò per diverso tempo in Provenza. Se il presunto viaggio di Dante a Parigi è ancora una questione dibattuta, l'attaccamento di Dante nei confronti di Firenze, città storicamente poco amata dai francesi, contribuisce a spiegare la predilezione per Petrarca. In tal senso non va dimenticato che la lirica petrarchesca, dopo qualche secolo di silenzio in seguito alla consacrazione dei poeti della Pléiade nel Cinquecento, ha continuato a esercitare la propria influenza in Francia da Rousseau fino a oggi.

gne, ma risale comunque alla fine del XV secolo ed è per di più circoscritto al solo *Inferno* (Scialom 1986). Un dato forse ancora più sconcertante riguarda la sorte della *Vita Nova* la quale, fatta eccezione per alcuni frammenti sui quali lavorò Sainte-Beuve nel 1830, rimase senza traduzione fino al 1841 finendo per essere pubblicata come semplice appendice alla *Commedia* e trovando una parziale riabilitazione soltanto verso la fine degli anni Settanta del secolo scorso, quando Roland Barthes la indicò come riferimento principale per il progetto di romanzo mai concluso dall'omonimo titolo. Un percorso simile ebbero anche il *De Monarchia*, il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, tradotti per la prima volta in francese nelle *Ceuvres complètes de Dante* soltanto tra il 1843 e il 1856 (Trincherò 2015, 303)³. In questo quadro, un'interessante eccezione è costituita dalla poetessa Christine de Pisan che, nell'ambito del già menzionato dibattito tra il *Roman de la Rose* e l'opera del fiorentino, fu uno dei pochi intellettuali a difendere la superiorità di quest'ultima, reputandola "costruita in modo migliore e con più ingegno"⁴ rispetto al romanzo francese.

Con il Rinascimento, una nuova lettura equivoca del poema relega Dante in un'ottica pseudo-teologica i cui echi arriveranno fino al XX secolo. In questa fase, il Medioevo, e con esso tutto l'apparato tolemaico proposto dalla *Commedia*, sono tacciati di oscurantismo. Tutt'al più, le tre cantiche interessano i calvinisti, pronti a vedere nel poeta il fautore di un regime antipapale (Counson 1906, 42; Risset 1982, 219). Nemmeno Montaigne, nella sua pur immensa biblioteca, possedeva un qualsiasi volume del poeta (Farinelli 1908, 500) mentre nella sua *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay omette di citare Dante come modello di lingua volgare, facendo unicamente menzione, tra gli italiani, di Petrarca e Boccaccio. Solo due grandi nomi sfuggono a questo generale ostracismo. Da un lato, Marguerite de Navarre che, alla corte di Francesco I, aveva istituito una sorta di "accademia dantesca"⁵ in cui le terzine della *Commedia* erano lette quasi ogni giorno in un clima di osservanza neoplatonica, motivo per il quale buona parte della produzione poetica della principessa risulta influenzata dalle immagini dantesche dell'aldilà (Counson 1906, 22-29; Farinelli 1922, 317-356). Dall'altro, Maurice Scève, i cui versi, forse grazie agli stretti contatti della città di Lione con Firenze, tanto nelle immagini quanto nello stile lascerebbero pensare che l'autore abbia, quantomeno, letto gran parte della produzione dantesca⁶. La ripresa integrale

³ Certamente, considerato il fatto che il *De Monarchia* e il *De vulgari eloquentia* erano stati redatti in latino, la loro diffusione non era del tutto impedita in Francia anche prima della traduzione ma, con il passare degli anni, sempre meno persone erano in grado di leggere questi testi in lingua originale, rendendo dunque necessaria una versione in francese.

⁴ Trad. it. di Galletti 1984, 167. Orig. Risset 1982, 61: "mieux fondé et plus subtilement".

⁵ Trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*: "académie dantesque".

⁶ Resta il fatto che l'influenza del poeta fiorentino su quello lionese è una questione ancora dibattuta. In particolare, rispetto all'autenticità di una lettera dell'editore Jean de Tournes a Scève,

di alcuni rimanti (ad esempio la coppia “Dyaspre”/“aspre”) sembra persino suggerire la possibilità che, nella già menzionata dialettica tra Petrarca e Dante, il poeta francese protendesse per quest’ultimo e per le sue liriche meno “dolci”. Questo spiegherebbe, peraltro, come mai già tra i commentatori dell’epoca l’associazione tra Dante e Scève fosse così diffusa e si collocasse proprio nel segno di una poetica “difficile” e “oscura” (Hunkeler 2008).

Ignorata dai più grandi nomi del Seicento (Corneille, Racine, ma soprattutto Pascal che, pure, avrebbe potuto trovarvi più di un’affinità), l’opera dantesca continua a passare sostanzialmente inosservata anche per tutto il XVIII secolo e non senza momenti parossistici, come l’affermazione da parte del Père Hardouin che l’autore della *Commedia* sarebbe stato un non meglio identificato eretico inglese firmatosi come Alighieri per sfuggire alle probabili critiche derivanti dall’adesione alle dottrine riformiste di John Wycliffe di cui le tre cantiche si sarebbero fatte portavoce. O, in un *mélange* ancora più inverosimile, ma giustificato dall’immaginario barocco europeo di cui Dante e Shakespeare figurano tra i massimi rappresentanti, la pubblicazione di un’opera in cui il conte Ugolino diventa membro della famiglia dei Montecchi (Counson 1906, 71; Risset 1982, 220).

Il periodo illuminista sembrerà vedere nel poeta fiorentino quell’emissario ecclesiastico che già il Rinascimento aveva condannato, non da ultimo a causa dell’errata trasmissione del titolo a cui, come è noto, era stato aggiunto da Boccaccio il fuorviante “divina”. In questo contesto appare interessante notare l’atteggiamento quanto mai ambiguo di Voltaire che, se da una parte riassume l’opera come un poema dal “gusto bizzarro” il cui principale divertimento è che i papi vengano messi all’inferno, dall’altro denuncia con ironia l’ignoranza diffusa del testo dantesco: “La sua [di Dante] reputazione si affermerà sempre perché non lo si legge affatto. Di lui si conoscono a memoria una ventina di passi: questo basta per risparmiarsi la fatica di esaminare il resto”⁷. Non solo, ma a chiusura dello stesso articolo del *Dictionnaire philosophique* (1878 [1764]), l’autore si cimenta in un’inattesa traduzione di alcune terzine del *Purgatorio*, traduzione che, pur certamente parodica, dimostra una familiarità non comune con l’opera dantesca. Certo è che il giudizio di Voltaire resta

posta in esergo al volume *Il Dante*, i critici sono ancora discordi: per alcuni questo documento, in cui l’autore di *Délie* viene posto come erede di Dante in opposizione a Petrarca, farebbe pensare ad un interesse concreto nei confronti della lirica fiorentina, forse persino ad un debito manifestamente dichiarato; per altri, al contrario, malgrado una certa somiglianza nello stile dei due, appare impossibile qualificare Scève come discepolo di Dante (Counson 1906, 30; Farinelli 1922, 391; Hunkeler 2008, 13-14).

⁷ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive. Orig. Voltaire 1878 [1764], t. XVIII, 312, rispettivamente: “goût bizarre”, “Sa réputation s’affirmera toujours, parce qu’on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu’on sait par cœur: cela suffit pour s’épargner la peine d’examiner le reste”.

complessivamente negativo: “Il Dante potrà entrare nella biblioteca dei curiosi ma non sarà mai letto. Mi rubano sempre qualche volume dell’Ariosto ma non mi hanno mai rubato un Dante”⁸.

È solo con l’apparizione, nel 1783, dell’*Enfer* di Rivarol che si può parlare di un punto di svolta nella ricezione dantesca. Certamente, quella del conte di origine italiana, scaturita quasi per gioco proprio da una sfida lanciata da Voltaire, è pur sempre una traduzione molto libera della prima cantica: “con Dante una fedeltà estrema sarebbe un’estrema infedeltà” (Counson 1906, 94), spiega Rivarol, il che equivale a ribadire la necessità di smussare, addolcire, e adattare al gusto del francese dell’epoca tutte quelle parti ritenute difficilmente comprensibili (Brignoli 2001). È proprio a partire dalla versione di Rivarol che il Romanticismo, attraverso Madame de Staël, riscopre il poeta fiorentino: nella prospettiva romantica, Dante viene riletto nell’ottica della figura dell’esule (come esule era la stessa Madame de Staël), uomo emarginato ma integro, un lirico della malinconia. Figura quasi santificata, in questi anni Dante viene definito il “divino esiliato”, “l’anima immortalmemente triste” o, in totale opposizione alla storiografia, come “il vecchio Ghibellino”⁹. L’immagine che il primo romanticismo propone, secondo la definizione di Marc Scialom, è insomma vicina a quella di un ibrido francese, “metà carbonaro-metà Hernani”¹⁰. È quanto accade emblematicamente nella *Légende des siècles* di Hugo, in cui Dante è convocato a suggellare la condanna dei nemici del poeta: costretto, dopo la rivoluzione del 1848, a vivere in esilio, Hugo farà di Dante il proprio *alter ego* nel *topos* del giusto condannato a non rivedere più la terra natia (Sozzi 1985, 49).

Se è in questa fase che si assiste al “colmo della fortuna di Dante in Francia” (Lugli 1952, 11) la ricezione non avviene dunque senza importanti distorsioni: lo dimostra la diffusione dell’idea che la *Commedia* sia un poema dal carattere *noir*, idea che il dizionario Petit Robert dell’epoca contribuisce a codificare attraverso l’assimilazione dell’aggettivo “dantesco” con ciò “che ha il carattere oscuro e sublime dell’opera di Dante [...] Vedi SPAVENTOSO”¹¹. Ancora una volta, è a una traduzione che si deve imputare una lettura fuorviante del “poema sacro” e, precisamente, a quella di Artaud de Montor: pubblicata nel 1812, ma ristampata per tutto il XIX secolo (Scialom 1986), questa versione presentava l’aggiunta sistematica, da parte del traduttore, di alcuni aggettivi

⁸ Orig. Voltaire 1877 [1761], 252: “Le Dante pourra entrer dans la bibliothèque des curieux, mais il ne sera jamais lu. On me vole toujours un tome de l’Arioste, on ne m’a jamais volé un Dante”.

⁹ Orig. Counson 1906, 147, rispettivamente: “divin exilé”, “l’âme immortellement triste”, “le vieux Gibelin”.

¹⁰ Orig. Scialom 1989, 199: “mi-carbonaro, mi-Hernani”.

¹¹ Trad. it. di Galletti 1984. Orig. Risset 1982, 277: “[ce] qui a le caractère sombre et sublime de l’œuvre de Dante [...] Voir effroyable”.

(come “infame” o “immondo”) non presenti nell’originale che conferivano un tono nettamente più oscuro a tutte e tre le cantiche.

A partire da questo momento, e fino al XX secolo, la ricezione dantesca conosce due vie parallele: da un lato, un’appropriazione del testo che conduce a contaminazioni letterarie inaspettate; dall’altro, un rifiuto che sfocia nel disprezzo completo dell’opera. Alla prima categoria appartiene il giovane Balzac dei *Proscrits* (1831), che fa del poeta fiorentino uno studente arrivato a Parigi dopo aver compiuto un viaggio negli inferi, viaggio durante il quale aveva fatto la conoscenza di un dannato punito per essersi tolto la vita allo scopo di raggiungere l’amata, morta qualche tempo prima. Significativamente, il nome che Balzac decide di attribuire a quest’anima destinata al giudizio coincide con il proprio, Honoré: il rimaneggiamento dell’originale è reso quindi manifesto, segno di come l’opera dantesca fosse a quel punto entrata nella tradizione nazionale.

Similmente, è proprio la *Vita Nova* che Gérard de Nerval chiamerà in causa per definire la traiettoria narrativa di *Aurélia* (1855). Doppio di Beatrice, Aurélia si pone a emblema di quella figura salvifica che, pur trovando la morte precocemente, è in grado di condurre l’innamorato alla redenzione. La *quête* ascetica si traduce però in due esiti molto diversi: in Dante, nella purificazione che porta all’incontro con Beatrice e, quindi, con la divinità; in Nerval, nel fallimento dovuto all’impossibilità di riconoscere un Dio che appare inaccessibile, fallimento che sfocia in un suicidio.

Ma Dante è ancora lontano dal generare un consenso unanime. Il tardo Lamartine del *Cours familier de littérature* (1857) definirà la *Divina Commedia* “illeggibile”, più simile a “una cronaca in rime della piazza del Palazzo Vecchio a Firenze”, a una “gazzetta dell’aldilà”¹² che a un vero poema. Già qualche anno prima di Lamartine, Flaubert, in una lettera a Louise Colet, pur distanziandosi dalla ricezione aneddotica precedente, aveva espresso un giudizio sostanzialmente simile: “Ho letto recentemente tutto l’*Inferno* di Dante (in francese) [...] Nessuna struttura! Soltanto ripetizioni! [...]”. Lamentando la mancanza di quel carattere universale che rende grande la poesia, Flaubert vede nella *Commedia* un’opera che “è stata fatta per un’epoca e non per tutte le epoche; ne porta il sigillo. Peggio per noi che la capiamo meno; peggio per lei che non si fa capire!”¹³.

C’è anche chi, negli stessi anni, immagina Dante come un eretico socialista: secondo Eugène Aroux, il poeta sarebbe un impostore che, sotto le

¹² Orig. Lamartine 1857, 370, rispettivamente: “une chronique rimée de la place du Vieux-Palais à Florence”, “gazette de l’autre monde”.

¹³ Orig. Flaubert 1926, 408, rispettivamente: “J’ai lu dernièrement tout l’*Enfer* de Dante (en français) [...] Pas de plan! Que des répétitions!”, “a été faite pour un temps et non pas pour tous les temps; elle en porte le cachet. Tant pis pour nous qui l’entendons moins; tant pis pour elle qui ne se fait pas comprendre”.

mentite spoglie di un paladino della fede cristiana, tramerebbe in realtà contro la Chiesa. Teoria, questa, non priva di esiti comici, come la convinzione che “il dolce color d’oriental zaffiro” (*Purg.* I, v. 13) sarebbe un rimando all’azzurro con il quale vengono identificati gli iniziati massonici e la rosa dei beati un chiaro simbolo dell’ammissione di Dante al rango dei Rosa-Croce (Aroux 1854, 260-261). In un contesto in cui, come si è visto, sembrano proliferare “dei pensieri attribuiti a Dante ai quali Dante non ha mai pensato”¹⁴, una forma di autorità critica su base filologica si stabilisce almeno negli insegnamenti universitari attraverso Fauriel prima e Ozanam poi. Secondo Sainte-Beuve, è proprio ai due studiosi che si deve la riscoperta di un altro volto di Dante, quello del narratore-pellegrino sensibile ai racconti delle anime, mosso dall’amore per Beatrice. Il giudizio del critico, che dedica alla *Commedia* una delle celebri *Causeuses du lundi*, è chiaro: per comprendere Dante era stato necessario che i francesi si liberassero dai pregiudizi derivati dal classicismo e poi stratificati nel corso dei secoli (Sainte-Beuve 1929 [1851-1862], vol. XI, 208-209).

Seppur tardiva, la consacrazione di Dante ha finalmente luogo. Ma nel 1921, sotto la spinta nazionalista di Charles Maurras e Maurice Barrès, la celebrazione del sesto centenario dalla morte del poeta diventa occasione, nel delicato contesto del dopoguerra, per affermare la supremazia della civiltà latina in opposizione allo spirito teutonico, tacciato di propensione all’oscurità e al caos (Scialom 1993, 141; Ferrini 2006, 94). La riscoperta dantesca finisce così per indirizzarsi in un’ottica molto lontana dalla complessità dei livelli di lettura della *Commedia*. Lo stesso può dirsi di Claudel – più tardi criticato da Borges (1980, 33) – il quale sembra considerare esclusivamente il ruolo salvifico di Beatrice, identificata come fonte suprema dell’*agape* cristiana, come colei che elargisce la grazia. La visione dantesca dell’oltretomba – affermerà ancora Claudel ignorando la componente finzionale dell’opera – non deve essere presa alla lettera poiché le indicazioni dei teologi riguardo la vita eterna sono altre. Se Dante lo ha “deliziato”, non lo ha però “istruito”¹⁵. Una lettura altrettanto fuorviante è quella di Saint-John Perse a cui, nel 1965, venne affidato il discorso commemorativo del Congresso Internazionale in occasione della celebrazione del settimo centenario della nascita del poeta. Appare chiaro come, per Saint-John Perse, Dante sia, prima di tutto, un nome: “Per la settima volta il richiamo secolare del nome! Dante Alighieri!”, “Esiste, nella storia di un grande nome, qualcosa che si estende al di là dell’umano”. Il nome, nell’ottica di Saint-John Perse, è l’anticamera del genio e, al tempo stesso, il custode della gloria postuma. E il genio, come da tradizione romantica, è indipendente, anticonformista, ai margini della propria epoca: “Privilegio del genio nel suo

¹⁴ Orig. Counson 1906, 145: “des pensées attribuées à Dante et auxquelles Dante n’a jamais pensé”.

¹⁵ Orig. Claudel 1969 [1955], 59, rispettivamente: “délécté”, “instruit”.

più libero impeto di onnipotenza, correndo dall'alto, conforme solo alla sua legge¹⁶. Per Saint-John Perse, insomma, la *Commedia* appare “opera di poeta e non più di umanista [in cui] l'evasione filosofica procede più dal sentimento che dalla riflessione [...] essa conserva, ribelle contro ogni appiglio dell'intelletto, il vivo legame con il movimento stesso dell'essere”¹⁷. L'uso sapiente che Dante fa della lingua è considerato più come frutto di un'ispirazione di stampo mistico, facente capo all'intuizione del genio, piuttosto che a una meditazione di carattere scientifico. Il paradosso è evidente: nel tentativo di elogiare Dante, Saint-John Perse finisce per farlo ricadere nel mito, lasciando così in secondo piano la componente analitica che la *Commedia* presuppone. Paradossalmente, tuttavia, è proprio a partire dal discorso di Saint-John Perse che una nuova lettura dell'opera dantesca inizia a farsi largo.

2. Verso la rivoluzione: il Dante di Tel Quel

Nell'autunno del 1965, il gruppo Tel Quel fa uscire un volume speciale, il ventitreesimo, dedicato in gran parte a Dante in occasione del settimo centenario dalla nascita del poeta. La presentazione del numero, riportata sulla fascetta editoriale, appare volutamente provocatoria: “Conoscete Dante?”¹⁸. E non a caso: come da intenzione del comitato di redazione il volume si vuole esplicita risposta al “discorso desolante (vuoto e pomposo) di Saint-John Perse”¹⁹. Nei quattro saggi critici proposti, di epoche e di natura diversa, un tratto fa da legante concettuale: Dante è considerato come poeta estremamente “moderno”, universale. In apertura si trova un “Dante dans la perspective philosophique” di Schelling nella traduzione di Jacques Legrand; seguono Sollers, con “Dante et la traversée de l'écriture”, Edoardo Sanguineti con “Inf. VIII” (un brano già pubblicato dalla rivista *Il Verri* e qui tradotto in francese da Jean Thibaudeau) e Bernard Stambler con un'analisi dei sogni che popolano la *Commedia* tradotta da Denis Roche (“Trois rêves”). A chiudere la rassegna, una traduzione ad opera di Risset di una lettera di Giambattista Vico indirizzata a Gherardo Degli Angioli e presentata con il titolo “Sur Dante et sur la nature de la vraie poésie”.

¹⁶ Orig. Saint-John Perse 1965, 9-10, rispettivamente: “Pour la septième fois l'appel séculaire du nom! Dante Alighieri!”, “Il y a, dans l'histoire d'un grand nom, quelque chose qui s'accroît au-delà de l'humain”, “Privilège du génie à son plus libre accès d'omnipotence, courant de haut, sous sa loi propre”.

¹⁷ Orig. *ivi*, 11-12: “œuvre de poète et non plus d'humaniste [où] l'évasion philosophique procède moins d'une spéculation que d'un sentiment [...] elle garde, rebelle, contre toute prise d'intellect, sa liaison vivante avec le mouvement même de l'être”.

¹⁸ Orig. *Tel Quel* 1965: “Connaissez-vous Dante?”

¹⁹ Orig. *ivi*, 74: “désolant discours (vide et pompeux) de Saint-John Perse”.

Come Risset ebbe modo di dichiarare a più riprese (Risset 2010a, xxxiii; 2011a, 162), fu proprio il saggio di Sollers a segnare per la studiosa la riscoperta di Dante attraverso la possibilità di un nuovo approccio critico. Introducendo l'analisi dantesca con la constatazione di un sostanziale fraintendimento dell'intera opera nel corso dei secoli, Sollers sottolinea come, in termini di invisibilità letteraria, il poeta fiorentino potrebbe paradossalmente essere paragonato a Sade (1965, 12): tanto l'uno è rimosso dalla società a causa di contenuti reputati scabrosi, quanto l'altro è dimenticato per il motivo opposto, ossia in qualità di presunto araldo del cattolicesimo. In "Dante et la traversée de l'écriture", viceversa, il poeta non è più visto come quella sorta di moralizzatore che relega i nemici all'inferno e gli amici in paradiso, e nemmeno come un personaggio semi-mitologico che scorrazza, a proprio piacimento, nell'aldilà. Ciò su cui si insiste è invece la dimensione di scrittore, di fine conoscitore della materia linguistica che ha piena consapevolezza dei quattro sensi che informano la *Commedia* (*Epistola XIII*, 20-22) e che fanno di questa opera un testo al tempo stesso letterario, politico e filosofico. A rendere moderno e universale il "poema sacro" è, per Sollers, la doppia dimensione che esso convoglia: quella del *poeta* Dante che cerca il proprio stile ma, soprattutto, quella del *teorico* che inventa a tutti gli effetti una lingua nazionale che si sostituisca al latino. E il mezzo attraverso il quale questa invenzione può avere luogo è proprio la poesia, definita nel *De vulgari eloquentia* come "fictio rhetorica musicaque poita" (II, IV, 2) e dunque strettamente legata al ritmo: "non dimentichiamo", precisa Sollers, "che ciò che noi chiamiamo *musica* nasce, secondo una significativa convergenza, insieme a Dante: apparizione con l'*Ars Nova* dell'isoritmia, della notazione proporzionale, sviluppo della polifonia [...] rivoluzione che è soprattutto una rivoluzione della *scrittura* segnata dalla nascita delle *righe*"²⁰. Da qui l'importanza che la componente del significante riveste nell'opera dantesca: specialmente nella *Vita Nova*, attraverso la descrizione degli stati d'animo provocati dalla vista – e dal pensiero – di Beatrice, l'autore sembra mettere in scena uno spazio in cui il corpo diventa "significante principale" e dove "la sfera della determinazione simbolica [è] raggiunta nel tremore del desiderio"²¹. La sfera del significante, rappresentata dal corpo di Dante, si oppone così al significato assoluto, che è Beatrice. Prendendo in prestito alcuni termini dalla psicanalisi lacaniana, Sollers definisce Dante come un soggetto che fa esperienza della propria condizione mediante la scrittura:

²⁰ Orig. Sollers 1965, 18: "n'oublions pas que ce que nous appelons *musique* naît, selon une convergence significative, en même temps que Dante: apparition, avec l'*Ars Nova*, de l'isoritmie, de la notation proportionnelle, développement de la polyphonie [...]; révolution qui est surtout une révolution d'écriture marquée par le surgissement des *lignes*". Corsivi nel testo.

²¹ Orig. *ivi*, 25, rispettivamente: "signifiant majeur", "le champ de la détermination symbolique [est] atteint dans le tremblement du désir".

tutte le poesie che compongono la *Vita Nova* sono infatti concepite come racconto di un episodio della vita di Dante e, a loro volta, vengono accompagnate da un commento dell'autore. Si tratta di un triplice passaggio: un soggetto che dapprima vive, poi scrive, e poi commenta quanto ha scritto. Lo stesso schema si registra nella *Commedia*, dove Dante è al tempo stesso autore, narratore e personaggio: l'intero poema – conclude Sollers – non fa altro che rimandare ad un unico oggetto, ovvero l'atto della scrittura, “la traversata della scrittura” per l'appunto. È così che, attraverso un'immagine poi ripresa e ampliata da Risset, Sollers applica all'opera la stessa definizione che Alano di Lilla riservava a Dio: “La *Commedia* è ovunque e in nessun luogo. La sua circonferenza è ovunque e il suo centro in nessun luogo”; autore e lettore diventano una cosa sola, “Pio che viene allora dal linguaggio non è quello dell'individuo ma del linguaggio stesso divenuto altro [...] è per questo che può essere soggetto e oggetto, poeta, attore e spettatore al tempo stesso”²². Mentre all'*Inferno* le anime appaiono private della parola nel loro essere condannate a ripetere infinitamente il racconto di quanto le ha condotte al peccato (condizione afasica di un significato ormai vuoto), nel *Purgatorio* si assiste al trionfo di musica e poesia che segna il momento della riappropriazione delle funzionalità della lingua. Ma è solo con il *Paradiso* che si raggiunge la pienezza del significante: la parola non è più finalizzata alla comunicazione ma è solo emanazione del desiderio supremo di Dio. Non è un caso che proprio nell'ultimo regno aumentino i riferimenti all'opera stessa, quella che Dante sta già scrivendo ma di cui profetizza la venuta per bocca delle anime che incontra. Scrivere diventa urgenza: l'imperativo (e con esso, il timore del fallimento) è essere ricordati, far sì che le generazioni successive continuino la trasmissione della parola (*Par.* XVII, vv. 118-120). La fine della *Commedia*, segnata dalla contemplazione divina, viene allora letta da Sollers come il compimento del viaggio della scrittura suggellato dalla visione ultima di quella costellazione “del senso e delle parole la cui entrata si trova nel mezzo del cammin di nostra vita”²³.

3. *Genesi di una traduzione*

Due eventi, pressoché concomitanti, possono essere considerati come determinanti nella decisione di Risset di intraprendere la traduzione della *Commedia*. Il primo è costituito dalla pubblicazione dell'edizione della *Com-*

²² Orig. *ibidem*: “La *Comédie* est partout, elle est nulle part. Sa circonférence est partout, son centre nulle part”, “le ‘je’ qui vient alors au langage est celui, non pas de l'individu, mais du langage lui-même devenu autre [...]. C'est pourquoi il peut être sujet et objet, poète, acteur et spectateur à la fois”.

²³ Orig. *ivi*, 32: “du sens et des mots dont l'entrée se trouve au milieu du chemin de notre vie”.

media secondo l'antica vulgata curata, tra il 1966 e il 1967, da Giorgio Petrocchi, che Risset conosceva in quanto Preside dell'allora facoltà di Magistero dell'Università La Sapienza di Roma presso la quale insegnava (Risset 2010a, xxxiii-xxxiv). L'edizione di Petrocchi si distingueva da quelle in circolazione per la scelta di basarsi sui manoscritti più antichi, ossia su quelli anteriori alla versione approvata e divulgata da Boccaccio. L'interesse filologico di questa impresa appare tanto più interessante se si considera l'antica *querelle* relativa a quali testimoni tenere in considerazione nella stesura di un'edizione di riferimento della *Commedia* (Vergani 1969): le numerosissime varianti presenti nei testimoni andavano segnalate mediante una *recensio* totale dei codici? Oppure, a causa dell'accertata compromissione del testo originario, bisognava privilegiare un unico testimone? Petrocchi compie, in questo quadro, una vera e propria operazione di "pulizia", decidendo di procedere con l'esame di tutti i manoscritti anteriori all'edizione di Boccaccio ma senza riportare nella versione finale tutte le varianti, molte delle quali classificabili come semplici distorsioni dialettali, non utili all'analisi testuale. Nelle intenzioni dello studioso il poema dantesco doveva essere presentato come *testo* da leggere, più facilmente fruibile rispetto alle imponenti edizioni critiche precedenti. A colpire Risset fu l'impressione di trovarsi di fronte ad un nuovo Dante, alla cui lingua era restituita tutta "l'asprezza"²⁴ originale, non più addolcita dagli interventi dei copisti. Non meno importante, la scelta di operare alcune apocopi ("i" al posto di "io", ad esempio), pur non alterando di fatto il conteggio sillabico, conferiva ai versi un tutt'altro ritmo, quella "velocità" della poesia contemporanea che, come si vedrà, la traduttrice scelse di mettere al centro della sua versione francese (Risset 1990, 23).

Fu proprio sulla scia della lettura dell'edizione di Petrocchi che Risset, incoraggiata da quest'ultimo (2011a, 162), propose a Paul Flamand, allora direttore della casa editrice parigina Seuil, di pubblicare un *Dante par lui-même* da inserire nella collana "Écrivains de toujours", nella quale erano già comparsi nomi celebri come quelli di Victor Hugo, Gustave Flaubert, Jean Racine e, tra gli stranieri, William Shakespeare, Niccolò Machiavelli e James Joyce. Questo progetto si tradusse ben presto in un nulla di fatto a causa della reticenza dell'editore a inserire nel catalogo uno scrittore considerato completamente slegato dalla modernità e, quindi, di nessun interesse commerciale, "uno scrittore polveroso", insomma (ivi, 161).

Archiviata l'ipotesi di un *Dante par lui-même*, Denis Roche, allora direttore della collana "Fiction & Cie." di Seuil, riuscì almeno a far approvare la proposta di un volume che avrebbe avuto come titolo *Dante écrivain*: l'idea di fondo era quella di tracciare una panoramica sull'intera produzione dantesca tentando di ridonare all'autore trecentesco una dimensione più moderna attraverso una

²⁴ Trad. it. di Laurenti 2017, 18. Orig. Risset 1994, 60: "àpreté".

lettura che tenesse conto delle nuove tendenze della critica; impresa che, come si è visto, appariva del tutto in linea con la prospettiva sollersiana. Se la storia della ricezione dantesca in Francia dimostra bene la conoscenza parziale, e talvolta stereotipata, dei francesi intorno alla figura del poeta, non stupisce che Risset volesse tentare un'operazione di *tabula rasa* attraverso cui approdare poi alla tesi di fondo: quella di un Dante che è prima di tutto uno *scrittore*. L'uso di quest'ultimo termine appare doppiamente rivelatore: ponendo immediatamente in relazione il poeta con le nozioni di *écriture* e di analisi testuale di impronta post-strutturalista, Risset faceva anche eco a *Sollers écrivain*, la raccolta di saggi che Roland Barthes aveva dedicato qualche anno prima al capofila di Tel Quel (Risset 2011a, 162). Così come Barthes “difendeva Sollers da quanti lo vedevano come un ideologo, un politico, per riportarlo alla sua dimensione di scrittore” (*ibidem*), Risset allontana Dante dalla tradizione che lo aveva relegato al rango di moralizzatore, di teologo o, tutt'al più, di poeta oscuro. A interessare Risset è dunque “quella che Yves Bonnefoy chiama la coscienza di sé della poesia” (*ibidem*), la consapevolezza dell'atto poetico rintracciabile non solo nei testi teorici ma anche nella stessa *Commedia*.

In *Dante écrivain*, dunque, il poeta viene letto alla luce della linguistica post-saussuriana, della psicanalisi e di quella letteratura del XX secolo che si situa ai margini del canone tradizionale. Il saggio risulta così fondato su un approccio lontano dalle “interpretazioni accademicamente patentate” (Di Girolamo 1985, 364) che dà vita a spunti critici particolarmente fecondi. Ne è un esempio l'applicazione della nozione kristeviana di presimbolico alla lingua dantesca, la quale parrebbe conservare “in sé le valenze infantili (cioè a dire in qualche modo predisposta foneticamente ad accogliere all'interno di un'organizzazione simbolica compiuta l'invenzione inclassificabile del momento presimbolico)”²⁵. Il principio del piacere freudiano (o il “piacere del testo” barthesiano) diventa manifesto nella lunga serie di neologismi denominati conati dal poeta: oltre al celebre “trasumanar”, i vari “indovarsi”, “imparadissar”, “intuarsi” e, persino, “indiarsi” (ossia avvicinarsi a Dio) dimostrano che la lingua, plasmabile, concede ampio spazio al significante. Lo stesso vale per la paronomasia, ancora di difficile interpretazione, del settimo canto dell'*Inferno*: “Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”, una probabile mescolanza di ebraico e latino o, forse, una completa invenzione dell'autore. Questa componente presimbolica e infantile, peraltro, trova un parziale riscontro nei diversi luoghi del poema in cui il narratore, assumendo i tratti dell'*infans*, necessita di una guida rappresentata dalla figura paterna di Virgilio dapprima (“dolcissimo padre”, *Purg.* XXX, v. 50) e di Beatrice poi (“Così la madre al figlio par superba / com'ella parve a me”, *Purg.* XXX, vv. 79-80).

²⁵ Trad. it. di Galletti 1984, 51. Orig. Risset 1982, 72: “en soi les valences enfantines (prédisposée en quelque sorte phonétiquement à accueillir dans une organisation symbolique achevée l'invention inclassable du moment pré-symbolique”.

Altrettanto felice appare l'utilizzo della bi-logica di Ignacio Matte Blanco per spiegare il dogma dell'incarnazione esposto nell'antitesi che apre l'ultimo canto del *Paradiso*, nella quale Maria è definita, per bocca di san Bernardo, come "Vergine Madre, figlia del tuo figlio" (XXXIII, v. 1). Risset commenta: "si è tentati di pensare alla teoria della logica binaria, secondo la quale la possibilità costante della simmetria nel discorso definisce proprio la *logica dell'inconscio*: perfetta reversibilità degli enunciati"²⁶. Se letta alla luce di una logica diversa rispetto a quella aristotelica, fondata sul principio di non contraddizione, la proposizione dantesca diventa quindi non solo possibile, ma cessa anche di essere paradossale, inquadrandosi in una prospettiva in cui, proprio come nell'inconscio, regna la non contraddittorietà degli enunciati. L'espressione "figlia del tuo figlio" diviene così legittima grazie ad un rapporto di tipo simmetrico, dove se $A=B$, allora $B=A$; rapporto peraltro già presente nella teologia negativa di Eckhart o di Dionigi l'Areopagita e al centro di *L'Improbable* di Yves Bonnefoy (1959), autore caro a Risset.

A differenza di quel XIX secolo che aveva visto nell'*Inferno* la più interessante delle cantiche, il *Paradiso* viene inserito da Risset in un'inedita prospettiva storica che segna un passo in avanti rispetto alle riflessioni di Tel Quel: "Noi che abbiamo conosciuto il XX secolo e le sue terribili peripezie possiamo dirci esperti d'inferno ancor più dei contemporanei di Gustave Doré"²⁷. E l'inferno a cui l'autrice si riferisce – lo si intuisce immediatamente – non è altro che Auschwitz, i cui contorni sembrano sorprendentemente vicini al paesaggio descritto da Dante: dalle lacrime del Veglio di Creta che formano i fiumi dell'oltretomba (sorta di geografia distopica che ricorda la mappa delle ferrovie su cui circolavano i convogli nazisti), a quelle di Lucifero prodotte a intervalli regolari, quasi meccanicamente: a riprova che il male può divenire, come intuito da Hanna Arendt, un'attività industriale (Risset 2010a, xviii). In questo quadro, è il *Paradiso* ad apparire più vicino alla sensibilità dell'uomo contemporaneo, rappresentando una speranza affidata non tanto alla beatitudine religiosa quanto al potere del linguaggio poetico, vero protagonista dell'ultima cantica. Non è un caso, secondo Risset, che proprio in *Paradiso* (XXV, vv. 1-9) abbia luogo l'importante presa di coscienza di Dante del suo ruolo di poeta similmente a quanto avverrà con Proust alla fine della *Recherche*. Presa di coscienza dai caratteri estremamente moderni, soprattutto per un'epoca in cui la figura autoriale non era ancora stata codificata. Proprio a partire da questo elemento Risset riprende l'intuizione sollersiana per cui la *Commedia* metterebbe in scena la sua propria stesura facendosi celebrazione dell'atto poetico stesso.

²⁶Trad. it. ivi, 30. Orig. ivi, 44: "On est tenté de penser à la théorie de la logique binaire selon laquelle la possibilité constante de la symétrie dans le discours définit précisément la *logique de l'inconscient*: parfaite réversibilité des énoncés". Corsivo nel testo.

²⁷Orig. Risset 2010a, 1: "Nous qui avons connu le XXe siècle et ses terribles péripéties, nous pouvons nous dire experts en enfer, plus encore que les contemporains de Gustave Doré".

Ma l'analisi contenuta in *Dante écrivain* si spinge ancora più in là: rifacendosi all'immagine della *Commedia* come cerchio, l'autrice sottolinea come il cammino che porta Dante alla rivelazione finale inizi ben prima dello smarrimento nella "selva oscura" e precisamente all'epoca della stesura della *Vita Nova*, quando lo stato di erranza in cui versava il poeta non gli permetteva di accedere alla visione di Beatrice: il viaggio nell'aldilà sarebbe, allora, un procedere a spirale fino all'incontro con l'ultimo cerchio, quello indicibile e inconcepibile della divinità. Ma, aggiunge Risset citando Wittgenstein:

Se invece prendiamo in considerazione 'la possibilità che la creazione sia innanzitutto creazione di un linguaggio che dice l'impossibile', possiamo capire allora il movimento prodigioso con il quale si inventa, punto per punto, il linguaggio poetico di un testo misterioso e capitale della nostra civiltà, chiamato 'Divina Commedia' ma che si definiva da sé, più semplicemente, come 'poema sacro'.²⁸

4. Il "legame musaico" dantesco: l'enjeu traduttivo

Se *Dante écrivain* costituisce una tappa fondamentale per comprendere l'impianto teorico alla base della versione rissettiana della *Commedia*, non è un caso che proprio in questo volume si trovino i primi tentativi, ancora frammentari, di traduzione: subito dopo il capitolo "Storia di un'assenza", sono inseriti quattro canti in francese tra cui il primo di ogni cantica (*Inferno* I, *Purgatorio* I, *Paradiso* I) insieme al XXXIII del *Paradiso*, l'ultimo dell'intera opera. Nondimeno, come intuito da Jean-Pierre Ferrini, una primitiva traccia di traduzione può essere reperita nella prima raccolta poetica (*Jeu*) pubblicata da Risset (1971) dove il verso del XXVIII canto del *Purgatorio* "la divina foresta spessa e viva" è riportato in francese con la formula "la forêt épaisse et vive" (Risset 1971, 30) amputata dell'aggettivo iniziale "divina": "forse", suggerisce Ferrini "è proprio la divinità della *Commedia* che la frenava, le impediva di cominciare, ritardava l'idea della scalata"²⁹. Fino al 1985, in effetti, data in cui Flammarion darà alle stampe l'*Enfer*, si susseguono solo piccole pubblicazioni con estratti della traduzione ancora in cantiere. Tutto lascerebbe pensare che, in questa fase, Risset non avesse intenzione di intraprendere la mastodontica operazione di traduzione dell'intera opera.

²⁸ Trad. it. di Galletti 1984, 164. Orig. Risset 1982, 205: "si l'on envisage [...] 'la possibilité que la création soit d'abord la création d'un langage qui dit l'impossible' alors on peut comprendre le prodigieux mouvement par lequel s'invente, point par point, le langage poétique d'un texte mystérieux et nodal de notre civilisation qu'on appelle 'Divine Comédie' mais qui se nommait soi-même, plus simplement, 'poème sacré'".

²⁹ Orig. Ferrini 2017, 94: "peut-être, est-ce cette divinité de la *Comédie* qui la retenait, l'empêchait de commencer, retardait l'idée d'escalade".

La scelta di misurarsi con una nuova versione francese sembra apparire via via come una necessità imposta dalla frequentazione del testo originale in preparazione di *Dante écrivain* così come dall'insoddisfacente confronto con le traduzioni circolanti all'epoca. Traduzioni che, forse eccessivamente rispettose del testo dantesco, non tenevano conto di quella che Risset definisce "la velocità della *Commedia*" (1990, 23) ossia un ritmo incalzante, una "febbre" narrativa che si accompagna a un linguaggio semplice, trasparente. Tradurre Dante, Risset ne è cosciente, "si rivela [...] un'impresa disperata"³⁰: come emulare la famosa terza rima o, quantomeno, compensarne l'assenza? Come far sì che la versione francese sia in grado di cogliere il "plurilinguismo" dantesco (Contini 1970, 171)? A questi problemi si aggiungono quelli specifici legati alla lingua d'arrivo, in questo caso il francese: come coniugare una tradizione poetica consolidata che si basa sull'alessandrino con quella italiana, prettamente caratterizzata dall'endecasillabo? In tal senso, non resta che ammettere una parziale sconfitta e dichiarare "il legame musaico" (*Convivio* I, 7) troppo solido perché "l'arcata"³¹ auspicata da Walter Benjamin possa aprirsi. Le soluzioni adottate nel corso dei secoli, così come le versioni contemporanee – spiega Risset – non sono altro che dei compromessi, frutto di una scelta del traduttore di privilegiare alcuni tratti al posto di altri³². Certamente resta la consapevolezza che qualcosa, nel tessuto del testo, "una parte del colore, della varietà di Dante" (Risset 1986, 13), sarà inevitabilmente persa. Quel che invece la traduzione si propone di far passare nella lingua d'arrivo è "il tono" del poema, ovvero, secondo un'espressione proustiana, "l'aria della canzone" dantesca, il soffio personale e inconfondibile dell'autore: "il ritmo, diverso dal metro, e che appartiene solo all'autore"³³.

La premessa teorica che guida l'approccio traduttivo è, in tal senso, emblematica della rottura rispetto alle versioni precedenti: "ciò che conta nell'atto di tradurre non può essere il rispetto obbligatorio. 'Fedeltà', 'trasparenza', 'equivalenza' non trasmettono altro che una visione ristretta e ancillare di quest'atto"³⁴. Tradurre, per Risset, si pone così come gesto non dissociabile

³⁰ Trad. it. di Galletti 1984, 178. Orig. Risset 1982, 236: "se révèle une entreprise désespérée".

³¹ Orig. Benjamin 1961 [1921], 66: "die Arcade".

³² Una discussione ampia sull'argomento meriterebbe certamente di essere svolta in altra sede, qui ci si limiterà pertanto a dare qualche cenno utile a comprendere la specificità dell'approccio rissettiano. Gli articoli che approfondiscono l'approccio traduttivo mediante una metodologia comparatistica sono molteplici. Per una visione d'insieme si rimanda a Vegliante 2005 e Bec 1990.

³³ Orig. Risset 2011b, 8, rispettivamente: "le ton", "l'air de la chanson", "le rythme, différent du mètre, et qui n'appartient qu'à son auteur".

³⁴ Orig. Risset 2010a, xxxv: "ce qui importe dans l'acte de traduire ne saurait être le respect obligatoire. 'Fidélité', 'transparence', 'équivalence' ne transmettent qu'une vision étriquée, ancillaire d'un tel acte".

da quello di scrittura nel suo senso più profondo (2010a, xxxv). È proprio a partire da questa constatazione che la *Commedia* rissettiana deve essere letta: Risset traduce da poeta, portando la *Commedia* in francese attraverso il proprio modo di fare poesia. La lingua scelta, pertanto, sarà quanto più possibile lontana “dal francese classico, sempre disciplinato e strutturato dall’inevitabile alessandrino, autoritario e simmetrico”³⁵.

Da qui, la grande innovazione: l’uso del verso libero. Ad eccezione della versione di Louise Espinasse-Mongenot (1965), nessuna traduzione precedente aveva mai messo in discussione l’impiego di una metrica regolare³⁶: tutt’al più si erano cercati dei surrogati attraverso l’adozione di un verso spesso più comune nella metrica francese che in quella italiana, come il decasillabo o l’alessandrino in rima baciata, incatenata o libera (Scialom 1986). Rifacendosi alle teorie di Remy de Gourmont che, a partire dal 1899, amplia la riflessione sull’uso del verso libero³⁷, Risset propone di adottare delle strutture metriche variabili (2010b, 202): le unità ritmo-melodiche così concepite si volevano maggiormente in linea con la flessibilità dell’endecasillabo italiano dove, a differenza del decasillabo o dell’alessandrino francese, sono previsti due diversi tipi cesura, *a maggiore* o *a minore*, con possibilità di accentuazione sulla quarta o sesta sillaba (Marchese 1985, 159). Come intuito da Giuseppe Edoardo Sansone, al di là del ricorso a un metro più o meno conforme all’endecasillabo italiano, “una scelta preordinata in campo decisamente metrico” avrebbe forse comportato “infinite rinunce, tradimenti tornanti in nome delle sicurezze ritmiche attribuite ai ritorni accentativi della versificazione chiusa” (1990, 159). Con l’abolizione di uno schema sillabico fisso, quel che si viene a creare è invece una serie di versi di lunghezza variabile molto vicini alla produzione poetica francese del XX secolo e quindi, secondo le intenzioni della traduttrice, maggiormente in grado di presentare Dante in una luce nuova, quella dell’irregolarità, dell’eccezione che rompe la monotonia prosodica (Risset 2010a, xxxv). Si comprende così come mai Sansone definì la versione rissettiana come “traduzione ritmica” che si esplica in un “dosaggio sempre compensato fra pause e moti, fra sospensioni e fughe, fra scissioni e riprese” (1990, 167).

³⁵ *Ibidem*: “du français classique, toujours discipliné et structuré par l’inévitable alexandrin, autoritaire et symétrique”.

³⁶ Fatta eccezione per qualche traduzione frammentaria, spesso pubblicata a margine di studi dedicati a Dante, con funzione di citazione esplicativa (Scialom 1986).

³⁷ Se la questione delle origini del verso libero è ancora dibattuta (Boschian 2009), Gourmont esclude che la messa in discussione della cesura classica dell’alessandrino, iniziata nel secolo precedente con la generazione romantica, possa aver costituito un punto di svolta nell’evoluzione della metrica francese. Ad ogni modo, non vi è dubbio che il verso libero trovi un primo impiego sistematico con Gustave Kahn e Francis Viéle-Griffin, contemporanei di Remy de Gourmont e da quest’ultimo menzionati nell’*Esthétique de la langue française* come teorici del *vers-librisme*. È proprio a Gourmont che Risset fa esplicito riferimento in qualità di “aiuto [...] al traduttore” (2010b, 201).

Certamente, la scelta del verso libero porta con sé l'inevitabile conseguenza di dover rinunciare a uno dei tratti più peculiari della *Commedia*: quella celebre terza rima che, secondo la puntuale definizione di Yves Bonnefoy, possiederebbe una divisione sillabica sempre asimmetrica in grado di suggerire "il rimando a un infinito in avanti, di natura sconosciuta, misteriosa"³⁸. Si tratta certamente di una perdita importante – per quanto pochi traduttori, almeno fino alle recentissime versioni dell'*Enfer* e del *Purgatoire* di Danièle Robert (2016 e 2018), abbiano provato ad emularla (Scialom 1986) –, perdita che nasconde la grandiosa invenzione di questo verso, sfruttato da Dante come mai era stato fatto prima. Eppure, è lo stesso Bonnefoy ad ammettere senza alcuna esitazione l'impossibilità di tradurla in francese, pena la creazione di una prosodia artificiosa, di "spiacevoli situazioni di adattamento del contenuto alla forma"³⁹. Se, infatti, la scelta di Dante di utilizzare questo verso doveva porsi, all'epoca, come una sorta di rifiuto della metrica tradizionale latina, troppo rigida, inadatta alla materia della *Commedia*, riproporre un'uguale schematicità nella traduzione equivarrebbe oggi a portare avanti un'operazione concettualmente contraria alla formula innovativa del poeta (Bonnefoy 2013, 161).

"Ricorrere a delle rime il più spesso possibile, come sembrerebbe naturale, finiva per indebolire il testo, per renderlo meccanico. E in Dante invece non c'è mai meccanicità", spiega ancora Risset (1986, 13). Sempre secondo quanto osservato da Remy de Gourmont rispetto alla prosodia moderna, le rime proposte da Risset non sono più quelle "dell'occhio", "vecchie rime logore"⁴⁰ che stancano il lettore e eliminano il senso di sorpresa. Viceversa, quel che si mette in moto è un ricco sistema di assonanze, di rime "fondate sul suono"⁴¹ che ridonano importanza alla poesia in quanto pratica orale piuttosto che al grafismo imposto dall'invenzione della stampa. In questo contesto, lo strumento privilegiato, "tesoro della lingua francese" è la cosiddetta "e" muta, in grado di passare da "vocale piena a [...] vibrazione di una consonante"⁴², da posizione atona a tonica, consentendo di creare flessibilità nel ritmo del verso.

A queste scelte metriche si accompagna una altrettanto radicale presa di posizione da parte di Risset rispetto alla questione lessicale. Se la studiosa riconosce che idealmente la traduzione dovrebbe essere in grado di mostrare al lettore francese la grande varietà di registri linguistici utilizzati da Dante,

³⁸ Orig. Bonnefoy 2013, 160-161: "le rappel d'un infini en avant, de sorte inconnue, mystérieuse".

³⁹ Orig. *ivi*, 167: "de pénibles situations d'ajustement du contenu à la forme".

⁴⁰ Orig. Gourmont 1955 [1899], 148-149, rispettivamente: "rimes pour l'œil", "vieilles rimes usées".

⁴¹ Orig. Risset 2010b, 202: "fondées sur le son".

⁴² Orig. Risset 2011b, 9: "trésor de la langue française", "de voyelle pleine à [...] vibration d'une consonne".

ammette però l'impossibilità di rendere in francese questo plurilinguismo senza sfociare nell'arcaismo o nell'uso del dialetto, il cui statuto in Francia non corrisponde affatto a quello italiano. "La lingua poetica francese è nata monocolora, rendendo quindi difficilissimo introdursi senza cadere nel pittoresco" (Risset 2011a, 164). Posto che la priorità, come si è visto, è conferita al ritmo, per Risset il traduttore deve essere in grado di suggerire la radicalità della scelta di Dante di scrivere un'opera poetica in volgare italiano scartando il latino e approdando a un italiano estremamente moderno. In altre parole, la traduzione deve dare l'idea di un Dante che, lontano dal guardare indietro al passato della lingua, sia invece completamente proiettato nel futuro (Risset 2010b, 200). La scelta di Risset non potrà allora che essere quella di un lessico contemporaneo, il più possibile chiaro anche senza quelle note esplicative che, come intuito da Petrocchi, rallentavano il ritmo della lettura. Non bisogna, tuttavia, intendere questa propensione alla chiarezza come una sistematica resa esplicativa dei versi danteschi: talora sono le formule analitiche ad essere predilette, talaltra la polisemia dei termini autoriali viene mantenuta se non, addirittura, amplificata (Sansone 1990, 166). Infine, ma di certo non ultimo, Risset volle a tutti i costi che l'edizione finale fosse bilingue, con il testo italiano a fronte, una scelta che allora non era così comune come potrebbe apparire oggi (Ferrini 2017, 95). L'intento appare chiaro: la fedeltà al testo è resa esplicita attraverso la possibilità, per il lettore, di entrare in contatto con la corporeità del testo-fonte attraverso l'instaurazione di un dialogo costante tra lingua d'origine e lingua d'arrivo.

La traduzione di Risset conobbe un indiscusso successo con tre ristampe (2001, 2005-2006, 2010) e due edizioni illustrate: una raffigurante gli acquerelli di Miquel Barceló (2004) e l'altra comprendente i disegni di Botticelli (2008). Soprattutto, però, la *Comédie* di Jacqueline Risset ha il merito di aver aperto la strada ad una rilettura di Dante da parte del grande pubblico francese. Tra tutti, è forse Yves Bonnefoy ad averne mirabilmente colto lo spirito:

Una libertà per essere fedeli; fedeli all'essenziale, per il bene dell'opera perché soprattutto essa sia, grazie alla libertà del traduttore, meglio compresa. È quello che ha voluto fare Jacqueline Risset [...]. La sua lingua semplice, senza fioriture, senza preoccupazioni di ordine letterario, assicura a Dante una leggibilità perfettamente nello spirito di un testo in cui le parole sono fondamentali della lingua sempre limpida, malgrado il mistero cui si avvicinano così da presso.⁴³

⁴³ Trad. it. di Martino 2015. Orig. Bonnefoy 2007: "Une liberté pour être fidèle, fidèle pour l'essentiel, l'œuvre gagnant à la délivrance du traducteur d'être, elle d'abord, mieux comprise. C'est ce qu'a voulu Jacqueline Risset [...]. Et sa langue simple, sans fioritures, sans soucis d'effets littéraires, assure à Dante une lisibilité qui est parfaitement dans l'esprit d'un texte dont les mots sont les fondamentaux de la langue et toujours limpides, malgré le mystère au plus près duquel ils se tiennent".

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1968 [1965]), *Opere di Dante Alighieri*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia.
- Aroux Eugène (1854), *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélation d'un catholique sur le moyen âge*, Paris, Jules Renouard et Cie.
- Bec Christian (1990), “Le Dante’ en langue française au XX^e siècle. Essai de synthèse”, in Marziano Guglielminetti (a cura di), *Lecture classensi*, vol. XIX, Ravenna, A. Longo, 105-116.
- Benjamin Walter (1961 [1921]), “Die Aufgabe des Übersetzers”, in Id., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 51-69.
- Bonnefoy Yves (2007), “Le paradoxe du traducteur”, in Risset (2007), 7-15. Trad. it. di Nicolas Martino (2015), “Il paradosso del traduttore”, *Alfabeta 2*; online <<https://www.alfabeta2.it/2015/05/23/il-paradosso-del-traduttore/>> (11/2018).
- (2013), “Dante et les mots”, in Id., *L'Autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 151-172.
- Borges J.L. (1980), *Sette noches*, Città del Messico, Fondo de Cultura Económica.
- Bossi Maurizio, Francini Antonella, Stella Francesco, Tonini Lucia, a cura di (2007), “Rewriting Dante. Le riscritture di Dante. Russia, USA, Italia”, *Semicerchio* 36, 3-88.
- Boschian Catherine (2009), *Le vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan.
- Brignoli Laura (2001), “Le traduzioni settecentesche di Dante in francese. L'esempio di Rivarol”, in Fabio Scotti, Gabriella Catalano (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, presentazione di Aurelio Principato, Roma, Armando, 228-242.
- Claudel Paul (1969 [1955]), *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard.
- Contini Gianfranco (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- Counson Albert (1906), *Dante en France*, Paris, Fontemoing.
- Curtius E.R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag. Trad. it. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.
- Di Girolamo Costanzo (1985), “Recensioni: Dante scrittore”, *Belfagor* XL, 3, 363-366.
- de Gourmont Remy (1955 [1899]), *Esthétique de la langue française*, étude de R.-L. Wagner, note de Maurice Sallet, Paris, Mercure de France.
- Farinelli Arturo (1908), *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli.
- (1922), *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania. Dante e Goethe*, Torino, Fratelli Bocca Editori.
- Ferrini J.-P. (2006), *Lectures de Dante. Un doux style nouveau*, Paris, Hermann.
- (2017), “Dante en France (après Jacqueline Risset)”, in Marina Galletti (a cura di), *Jacqueline Risset. “Une certaine joie”. Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, Roma, Roma TrE-Press, 91-101.
- Flaubert Gustave (1926), “Lettre à Louise Colet, 8-9 mai”, in Id., *Correspondance*, vol. II, Paris, Conard, 406-411.
- Hunkeler Thomas (2008), “Dante à Lyon: des ‘rime petrose’ aux ‘durs épigrammes’”, *Italique* XI, 11, 9-27.
- de Lamartine Alphonse (1857), “Dante”, in Id., *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, vol. III, Paris, chez l'auteur, 367-418.

- Lugli Vittorio (1952), *Dante e Balzac con altri italiani e francesi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Marchese Angelo (1985), *L'officina della poesia: principi di poetica*, Milano, Mondadori.
- Mengaldo P.V. (2007), "Dante e Petrarca nella letteratura italiana", *Semicerchio* 36, 214-218.
- Risset Jacqueline (1971), *Jeu*, Paris, Seuil.
- (1982), *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Paris, Seuil. Trad. it. di Marina Galletti con la collaborazione dell'autore (1984), *Dante scrittore*, Milano, Mondadori.
- (1983), "Vitesse de la Comédie", *L'Infini* 2, 3-5.
- (1986), "Ho capito Dante passando per Sade" (intervista di Laura Xella), *L'Unità*, 28 febbraio.
- (1990), "Il mio viaggio appassionato nella Commedia", *L'Unità*, 21 aprile.
- (1994), "Peut-on traduire les géants?", *Mezzavoce* I, 1, 58-61. Trad. it. e cura di Francesco Laurenti (2017), "Si possono tradurre i giganti?", in Id., *Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai "Novissimi" a Dante a Machiavelli*, Roma, Artemide, 15-22.
- (2007), *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann.
- (2010a), "Histoire d'une traduction", in Dante Alighieri, *La Divine Comédie* [1985-1990], traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, I-XLI.
- (2010b), "Registres linguistiques et prosodiques dans la traduction poétique", in Marco Modenesi, Marisa Verna, G.L. di Bernardini (a cura di), *I registri linguistici come strategia comunicativa e come struttura letteraria*, Atti del convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Milano, Educatt, 195-202.
- (2011a), "Preistoria di una traduzione. La 'Divine Comédie' francese di Jacqueline Risset" (intervista di Francesco Laurenti), *L'Alighieri* LII, 37, 161-168.
- (2011b), "L'Enjeu musaïque. Sur le traduire", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* XXXVIII, 2, 5-9.
- de Sainte-Beuve C.A. (1929 [1851-1862]), "La Divine Comédie de Dante traduite par M. Mesnard", in Id., *Causeries du lundi*, vol. XI, Paris, Garnier, 198-214.
- Saint-John Perse (1965), *Pour Dante*, Paris, Gallimard.
- Sansone G.E. (1990), "Dante francese e Dante spagnolo. Sulle versioni di J.Risset e A. Crespo", *Testo a fronte* II, 3, 157-176.
- Scialom Marc (1986), "Répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises de la 'Divine Comédie' (XVe-XXe siècles)", *Lingua e letteratura* VII, 4, 121-164.
- (1989), "La traduction de la Divine Comédie, baromètre de sa réception en France?", *Revue de littérature comparée* LXIII, 2, 197-207.
- (1993), "Dante, baromètre des passions françaises", in Stéphane Michaud (sous la direction de), *L'Édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 133-145.
- Sollers Philippe (1965), "Dante et la traversée de l'écriture", *Tel Quel* 23, 12-32.
- Sozzi Lionello (1985), "Dante e Hugo", in G.L. Beccaria (a cura di), *Letture classensi*, vol. XIV, Ravenna, A. Longo, 45-61.
- Trincherò Cristina (2015), "La prima traduzione francese della 'Vita Nuova' nell'opera dell'italianista Étienne-Jean Delécluze", *Studi Francesi* LIX, 2, 302-318.
- Vegliante J.-C. (2005), "Ridire la 'Commedia' in francese oggi", *Dante* II, 2, 59-79.
- Vergani Luisa (1969), "La Commedia, secondo l'antica vulgata by Dante Alighieri; Giorgio Petrocchi", *Italica* XLVI, 2, 191-193.
- Voltaire (1887 [1761]), "Lettre au R. P. Bettinelli, mars 1761", in Id., *Ceuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, vol. XLI, Paris, Garnier, 250-252.
- (1878 [1764]), "Le Dante" in Id., *Dictionnaire Philosophique*, vol. XVIII, Paris, Garnier, 312-315.

STUDI E SAGGI

Percorsi linguistici

Language teaching in transnational contexts
within an intercultural framework,
ed. by Giovanna Carloni, Samuele Grassi,
Anita Virga, Brian Zuccala

Exploring the transnational connections between blended learning spaces, trans-institutional collaboration, and intercultural awareness in transformative telecollaborative projects

Giovanna Carloni, Samuele Grassi, Anita Virga, Brian Zuccala
Università degli Studi di Urbino (<giovanna.carloni@uniurb.it>)
Monash University-Università degli Studi di Firenze (<samuele.grassi@monash.edu>)
University of Witwatersrand (<Anita.Virga@wits.ac.za>; <Brian.Zuccala@wits.ac.za>)

Abstract

This introductory essay aims to shed light on the theoretical *raison d'être*, the intersections within, and the main lines shared by the five essays that make up this section. The section is dedicated to transnational and blended learning spaces in telecollaborative, trans-institutional projects. This piece pivots on the increasingly important and pervasive theoretical notion of the “Spatial Turn” (Bachmann-Medick 2016, 211-243), which has become increasingly visible in, among other fields, pedagogy and cultural studies, and more specifically in the idea of boundary-crossing and hybridisation not only of physical but also of methodological spaces. This introductory essay shows how these five scholarly pieces contribute in different ways to enriching the interdisciplinary scholarly space at the intersection of intercultural awareness and technology-enhanced teaching and learning of foreign languages and cultures.

Keywords: blended learning, curriculum innovation, foreign language and culture teaching and learning (TaL), Intercultural Awareness, trans-institutional collaboration

*1. Introduction*¹

This co-edited section on digitally-enhanced foreign language and culture pedagogy in a cross-institutional, transnational, and transcultural environ-

¹ This article is the result of the joint efforts of its four co-authors. However, should a distinction be made for institutional reasons: Giovanna Carloni wrote section 3; Samuele Grassi wrote section 2; Anita Virga wrote section 4; Brian Zuccala wrote the abstract and section 1.

ment brings together contributions from scholars who come from markedly different research backgrounds and are at different career stages in Higher Education, as academics, researchers, teachers/practitioners, and instructors. It aims to advance the state of the art in the scholarship on international collaborations between institutions involved in the field of foreign language and culture teaching and learning (hereafter, TaL) from both a theoretical and a pragmatic perspective. The five essays included here develop relevant case studies building on the interconnections between different areas of pedagogical and critical inquiry, including intercultural awareness and cross-cultural competence, blended foreign language and culture TaL, and transnational collaborative teaching, all of which can be understood. As will become clearer in the proceeding paragraphs – these concepts are linked in different ways to the so-called “spatial turn” (Bachmann-Medick 2016, 211-243), which has occurred in the humanities and social sciences in the past two decades.

For three of the four editors of the section (Carloni, Virga, Zuccala), this is an opportunity to present and discuss different facets of an ongoing and growing Italian Studies-centred transnational project that deploys digital pedagogical theories and practices for teaching language and culture, developed at Monash University (Melbourne, Australia), in collaboration with the University of Urbino (Italy) and the University of the Witwatersrand (Johannesburg, South Africa). This discussion aims not only to advance the theoretical knowledge which grounds such practices, but also to refine the practices themselves. The section is complemented by incursions into the fields of secondary school teacher training and of curriculum development for International Branch Campuses. Although the primary focus of the section are digital and technology-enhanced teaching tools, methods, and strategies, this collection of articles is also intended to stimulate reflections on wider issues that increasingly characterise higher educational institutions today and can be seen as pertaining to the field of critical pedagogy (i.e. Morgan 2000). Of particular concern in this regard are “mobility”, “internationalisation”, and “professionalisation” of students. What falls under the rubric of TaL is in fact shown to contribute increasingly to the educational progress of so-called “mobile” and “interculturally-aware”, “global” students, cast as future “citizens”².

2. Theoretical and pragmatic outlines: The “spatial turn” and the crossing of methodological and physical boundaries in Higher Education

Before explaining the structure of the section and providing an overview of the content of the five essays and the connections between them, it is im-

²The underlying socio-cultural, economic, and political dynamics/processes and implications of these terms problematise their use and understanding, hence our decision to apply the double inverted commas while explaining the analytical and methodological approaches used in this introductory section.

portant to outline the scholarly landscape in which these essays are grounded, beginning with an overview of its theoretical context and conceptual premises.

The purpose of the section must be understood with reference to the notion of the “spatial turn”. The “spatial turn” generally refers to a cultural trend over the last two decades which has been responsible for, as Warf and Arias put it, the “reinsertion of space into the social sciences and the humanities” (2009). In this framework “space” refers not only to a geographical notion but also to a hermeneutic tool. Broadly speaking, some version of such a spatial turn, in its pedagogical dimension, appears to have penetrated and informed the very nature of twenty-first-century Higher Education, one that has increasingly valued instances of what it seems appropriate to term “hybridisation” and “boundary-crossing”. Here, these two concepts are to be understood both in a more literal and “physical” sense, and in a more “abstract” and figurative sense. On the one hand hybridisation is actualised, for instance, in endeavours on the part of Higher Education institutions to expand beyond national boundaries, through both cross-institutional collaborations and the establishment of international satellite entities; on the other hand, and from a more theoretical perspective, hybridisation has meant incrementally combining pedagogical and research methodologies under the rubric of trans- and inter-disciplinarity, which is still widely considered the most suitable approaches to exploring the ever-growing complexity of the contemporary world in a pedagogical environment.

Within this double “spatial” framework of both physical/geographical and conceptual/methodological boundary-crossing there are obvious and intrinsic connections between the globalization and inter-disciplinarity of tertiary education, and foreign language and culture TaL. These interrelations are, to say the least, multi-faceted, and go well beyond (yet without excluding) the traditional case of students enrolled in foreign language and culture programmes. Examples range from the need for most international students in any country, regardless of their course of study, to familiarize themselves with the language and culture of the host country, to the various cases of exchange students in foreign universities or international branches (i.e. the case discussed in the last essay of Australian students at Monash University Prato Centre, hereafter MUPC) needing to immerse themselves in the host linguistic and cultural environment. Each of these scenarios entails unique pedagogical implications and specificities. Along these lines, then, one could legitimately argue that the inherent relevance of foreign languages and cultures has increased enormously and that with this increased importance have come not only increased educational responsibilities (also of an ethical nature, for instance, in relation to racism and intolerance), but also challenges of both a theoretical and a more pragmatic nature, on the part of institutions as well as of learners.

Broadly speaking, the core theoretical notions that virtually all of these different scenarios must confront are those of “Intercultural awareness”

(hereafter, IA) and “global citizenship” (hereafter, GC). If one aims to cater for these educational imperatives, it is apparent how the often-limited time and space of a traditional face-to-face class, session, and even an entire course are insufficient, and therefore must be expanded through opening up and negotiating further spaces for intercultural and inter-linguistic interactions to foster IA and GC. However, physical spaces of this kind are rarely available in a context in which educators/researchers and learners are seldom situated in the same geographical location. On a pragmatic level, in the last decade technology seems to have become the primary means through which new and digital and/or hybrid spaces of educational interactions are created. Learning Platforms, Pre-departure Online Toolkits, as well as Telecollaboration and/or Online intercultural Exchange (Chun 2015, 5) are only some of the means increasingly used to blend traditional face-to-face courses and to enrich and complement traditional tuition. Differently put, through technology, traditional notions such as that of a “literature class” or a “grammar workshop” (the two sometimes artificially compartmentalized) have been enriched with new content and new meaning. These become pedagogical practices with great scholarly potential. Given the content of the essays in this collection, it is appropriate to focus specifically on telecollaboration in isolation and analyse how it problematizes the notion of learning space in ways which appear pedagogically significant.

3. Telecollaboration and the hybridisation of learning spaces

In Higher Education (HE), Technology Enhanced Learning (TEL), “a term that has been in common use in the EU research community for the past 15 years” (Scanlon, Conole 2018, 1), has been used with increased frequency in the global scholarly community. In tertiary educational environments, the interdisciplinary dimension of TEL has emerged as a key component of digital pedagogy. In fact, as Scanlon and Conole (*ibidem*) point out: “TEL focuses on investigating how technologies are used for education and therefore draws on subject areas related to learning and teaching (education, psychology, etc.) and those concerned with technology (computer science, information science, etc.), as well as conventions surrounding different subject domains”. Knowledge creation in digital learning environments represents another pivotal dimension of TEL (*ibidem*, 2), which has developed concurrently with the newly emerging conceptualizations of space and space-related culture the above-mentioned spatial turn has brought about:

In the new globalized order, culture is less defined by [compartmentalised] spaces, such as nation-states or geographical regions, and increasingly defined by spheres of activity. One culture can exist in multiple spaces, and multiple cultures can coexist in one space (Blommaert 2010, 63). Similarly, personal presence is less tied to physical

spaces and can be distributed across virtual spaces, some requiring ‘here-and-now’ attention to project oneself ‘there’, such as videoconferencing, and others that can rely on interfaces (and sometimes algorithms) to allow simultaneous sharing of presence via multiple channels (e.g., texting, e-mail, social media). (Kern, Develotte 2018, 2)

As operationalisations of TEL, telecollaborative initiatives have developed extensively over the years. They have been implemented through joint international practices engaging groups of students located in geographically distant locations, who interact by means of asynchronous activities and synchronous desktop videoconferencing (DVC). “Sometimes referred to as telecollaboration (Belz 2002; Kern 2014) or online intercultural exchange (O’Dowd, Lewis 2016), virtual exchange involves engaging students in on-line collaborative exchange projects with partner-classes under the guidance of their teachers” (O’Dowd 2018, 2). Numerous types of virtual exchange, which include various degrees of “pedagogically-structured online collaborative learning initiatives” (Dooley, O’Dowd 2018, 11), have been implemented so far: “The term ‘telecollaboration’ has been used to describe many different types of online exchange, ranging from loosely guided language practice of the target language (e.g. online conversations in text or oral chat) to elaborately designed project-based collaborative exchanges” (*ibidem*, 17).

Overall, online intercultural exchanges (OIEs) aim to foster the development of foreign language skills and intercultural awareness through culture-based activities. As regards language development, it is worth noting that OIE students’ lack of teaching skills, such as providing focus on form and customized feedback to partner learners, has emerged as a challenge in virtual exchanges: “sufficient opportunities for focus on form, negotiation of meaning and corrective feedback do not occur naturally in online exchange and need to be promoted through careful task design and training of the learners to work as linguistic guides and tutors for their partners” (Lewis, O’Dowd 2016, 66). As a result, Pre-Service Teachers, who have the teaching skills suitable to enhance students’ foreign language learning development, have been increasingly engaged in telecollaborative projects. In OIEs, a group of students is thus more and more likely to interact with Pre-Service Teachers studying at another institution worldwide, rather than, for instance, with a more or less randomly selected peer.

For intercultural awareness to be fostered in OIEs, intercultural sensitivity needs to be enhanced through explicit training (Bennett 1993; Belz 2002; Liddicoat, Scarino 2013). In this respect, an ever-increasing although challenging objective of telecollaborative projects is the development of global citizenship, which envisions learners as working actively to deal with world issues (Leask 2015, 17) while tackling them in context-specific settings (Porto, Byram 2015, 24). To develop global citizens ready to act and interact in multilingual and international contexts through active citizenship (Wagner,

Byram 2017, 3), implemented through civic actions in their own national communities (Porto, Houghton, Byram 2017), intercultural citizenship needs to be developed in telecollaborative learners. In particular, Byram's concept of intercultural citizenship entails:

- Learning more about one's own country by comparison
- Learning more about 'otherness' in one's own country (especially linguistic/ethnic minorities)
- Becoming involved in activity outside school
- Making class-to-class links to compare and act on a topic in two or more countries. (Byram 2008, 130)

From this intercultural and global citizenship perspective, OIE tasks are expected to foster transformative processes in the students engaged in telecollaboration (Porto, Houghton, Byram 2017, 3). For example, an OIE targeted at promoting learners' intercultural citizenship has been implemented between Argentinian and Italian university students; in this virtual exchange, learners were engaged in a series of activities focusing on mural art and graffiti (Porto 2017, 226). The project first "challenged the students to research, analyse and reflect on these forms of expression [mural art and graffiti]" (*ibidem*, 226) both in their own and their partners' country and then required learners to carry out civic actions in their own socio-cultural contexts. The development of intercultural citizenship, including civic actions in local national communities, was not accomplished to the same extent by both groups, with Argentinians acting more thoroughly and at a deeper level in their social context (*ibidem*); this result suggests that "[t]here is a challenge [...] about how to make linguistic-competence oriented courses not only intercultural but also citizenship-oriented" (*ibidem*, 237).

The development of OIEs has also led to the creation of new space-related constructs and screen-based interactions: "new subjective and intersubjective spaces [were] born of screen-based communication [...] Perceptions and representations of the other are constructed and constrained through resources of the screen" (Kern, Develotte 2018, 15-18). In this respect, the concept of social presence is strictly connected to the newly emerging and constantly shifting online spaces leading to digitally-mediated interactions. In particular, social presence encompasses "subjective projections of self [...] into technology mediated environments, subjective assessment of others' presence and assessment of the subject's relations with others" (Kehrwald 2010, 41). For an effective social presence in online learning spaces within a telecollaborative framework, Pre-Service Teachers need to develop customized skills suitable to manage online multimodal interactions effectively:

[...] the challenge faced by educators in technology-mediated environments presents itself as being threefold: becoming multimodality aware and competent in

order to establish their social presence (first challenge) so that they can successfully participate in the collaborative creation and sharing of knowledge (second challenge) and are well equipped to model such competence and participatory skills for their students (third challenge). (Hauck, Müge Satar 2018, 134)

To foster the development of this set of digitally-driven pedagogical competences, Pre-Service Teachers involved in OIEs entailing on-screen communication need to engage in reflective teaching extensively through: “critical reflection on the medium, on students’ interactions, and on the misunderstandings they generate” (Develotte, Kern 2018, 284).

4. From critical theory to pedagogical practice: Five essays on telecollaboration and interculturally aware student mobility

From the literature review conducted above, it is clear that telecollaboration is a rapidly changing field where both new digital conceptual spaces and types of screen-based interaction emerge. These consistently require the interactants, such as Pre-Service Teachers and/or educators/instructors, to develop cutting-edge competences to devise and implement tasks which foster language learning, intercultural awareness and/or intercultural citizenship effectively within a multilingual and intercultural socio-cultural framework.

Following these theoretical premises, this collection of five essays is loosely organised along two trajectories, which have to do with the notions of hybridisations of physical and imaginative space illustrated above, one proceeding from the classroom level to the institutional level, another focussing on ways to achieve boundary-crossing in teaching foreign languages and cultures. Along these lines, the core focus of this section is on European languages and cultures (primarily but not exclusively Italian) taught as foreign languages and cultures in Europe, Australia and South Africa. This topic is addressed both from the point of view of the learner and from the point of view of teachers and teachers’ training. The collection also hosts one conclusive contribution featuring a broader approach to curriculum development (and intercultural enrichment) for study abroad programs.

Giovanna Carloni and Brian Zuccala (“Blending Italian ‘down-under’: Toward a theoretical framework and pragmatic guide for blending tertiary Italian language and culture courses through Skype-enhanced, pre-service teacher-centred telecollaboration”) opens the section with a doubly-framed essay aimed at providing both a theoretical scaffolding and a set of guidelines to both curriculum developers (in Australia) and Pre-Service Teacher trainers in Italy, for designing and implementing Skype-mediated blended units for Italian tertiary programmes. The framework Carloni and Zuccala begin to devise intends, by means of technology, to give what was in essence an in-built time issue (intrinsic time constraints in Italian classes leading to perceived scarce interaction in the

target language and exposure to foreign culture) a “spatial” answer: the project “Let’s go digital” responds by creating a virtual and space, parallel to the space-time continuum of traditional in class-tuition, which students inhabit which a greater degree of autonomy and metacognitive awareness.

In “The challenges of digitally-mediated Italian language and culture development: Engaging the online learner through gamification” Giorgia Bassani, Margherita Bezzi, and Luca Mă explore the ways in which the boundaries between learning and gaming can be renegotiated in a blended environment, drawing on the same “Let’s Go Digital” skype-enhanced project, in which all three authors have been involved as teachers and co-developers. In particular, the essay focuses on ways in which enhancing curiosity and fun inside the classroom can boost learners’ acquisition of concrete language and intercultural skills, while also contributing to new materialisations of digital learning strategies and tools.

Space-power relationships are even more crucially at stake in Anita Virga’s piece “Transformation through telecollaboration: A working hypothesis on the transformative potential of blended spaces for (Italian) foreign language acquisition in South Africa”, which can be seen as an illustration of how methodologies themselves can trespass national boundaries and can (and must) be adapted to new contexts in a space-sensitive manner. Virga postulates that “Let’s go digital”, once adapted and re-contextualized, has the characteristics to impact positively on the South African landscape of second language acquisition.

The often too neat divide between tertiary and secondary level pedagogical practices is the focus of the fourth essay. Here Barry Pennock-Speck and Begonia Clavel-Arroitia (“Teachers’ perspectives on telecollaboration in secondary school foreign language education”) make a case for a greater fluidity between HE-driven initiatives and secondary school-oriented projects, on the basis of a Europe-wide survey showing the perceived benefits of blended practices from the point of view of school teachers in several countries, including Spain and Germany.

The last essay included in this collection is a deliberate leap toward the physical spaces of International Branch campuses and the bubble of monoculturalism they are often accused of creating within the host culture. In the context of one of these branches, specifically an Italian campus of an Australian University, Nadine Normand-Marconnet, Samuele Grassi, and Narelle McAuliffe (“Intercultural enrichment programs: A contribution to curriculum development and study abroad in transnational education”) discuss the development and implementation of an intercultural enrichment program, speaking to cogent issues in the fields of study abroad experiences and curricula. Often perceived as “add ons” to curricular activities, cultural enrichment initiatives sit uneasily with constraints of time and of the curricular activities of “mobile students”. They also challenge the need to gain a more thorough understanding of a different socio-cultural environment, and students’ own

positioning as (un)willing, (un)skilled “(inter)cultural actors/agents” inside and outside academia, at home as well as abroad.

References

- Bachmann-Medick Doris (2016), *Cultural Turns: New Orientation in the Study of Culture*, Berlin, De Gruyter.
- Belz J.A. (2002), “Social Dimensions of Telecollaborative Foreign Language Study”, *Language Learning & Technology* VI, 1, 60-81.
- (2006), “At the Intersection of Telecollaboration, Learner Corpus Analysis and L2 Pragmatics: Considerations for Language Program Direction”, in J.A. Belz, S.L. Thorne (eds), *Internet-Mediated Intercultural Foreign Language Education*, Boston, Heinle & Heinle, 207-246.
- Bennett J.M. (1993), “Cultural Marginality: Identity Issues in Intercultural Training”, in R.M. Paige (ed.), *Education for the Intercultural Experience*, Yarmouth, ME, Intercultural Press, 109-135.
- Blommaert Jan (2010), *The Sociolinguistics of Globalization*, Cambridge, Cambridge UP.
- Bueno-Alastuey M.C., Kleban Marcin (2016), “Matching Linguistic and Pedagogical Objectives in a Telecollaboration Project: A Case Study”, *Computer Assisted Language Learning* XXIX, 1, 148-166, doi: 10.1080/09588221.2014.904360.
- Byram Michael (2008), “Intercultural Citizenship and Foreign Language Education”, *European Year of Intercultural Dialogue: Discussing with languages cultures*, 122-132; online: <<http://www.frl.auth.gr/sites/congres/Interventions/FR/byram.pdf>> (11/2018).
- Carloni Giovanna, Zuccala Brian (2017), “Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: An Analysis of Students’ Perceptions”, *LEA-Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente* VI, 6, 115-139, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22333.
- (forthcoming 2019), “Blending Italian ‘Down-Under’ through Skype: A diachronic and Comparative Account of a Telecollaborative Project between Italian Studies at Monash (AU) and the University of Urbino (IT)”, in Jean Fornasiero, Robert Amery, Sarah Reed, Hui Ling Xu (eds), *Intersections: Collaboration and the Future of Languages and Cultures*, Adelaide, Adelaide UP.
- Chun D.M. (2015), “Language and Culture Learning in Higher Education via Telecollaboration”, *Pedagogies: An International Journal* X, 1, 5-21, doi: 10.1080/1554480X.2014.999775.
- Deardorff D.K. (2006), “Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization”, *Journal of Studies in International Education* X, 3, 241-266, doi: 10.1177/1028315306287002.
- Develotte Christine, Kern Richard (2018), “Conclusion. Implications Concerning Learners, teachers, and Research”, in Idd. (eds), *Screens and Scenes. Multimodal Communication in Online Intercultural Encounters*, London-New York, Routledge, 279-297.
- Dooley Melinda, O’Dowd Robert (2018), “Telecollaboration in the Foreign Language Classroom: A Review of its Origins and its Application to Language Teaching Practice”, in Idd. (eds), *In This Together. Teachers’ Experiences with Transnational, Telecollaborative Language Learning Projects*, Bern-Berlin, Peter Lang, 11-34.

- Goodman A.E. (2009), "Language Learning and Study Abroad: The Path to Global Citizenship", *Modern Language Journal* XCIII, 4, 610-612, doi: 10.1111/j.1540-4781.2009.00933.x.
- Hauck Mirjam, Müge Satar H. (2018), "Learning and Teaching Languages in Technology-Mediated Contexts. The Relevance of Social presence, Co-presence, Participatory Literacy, and Multimodal Competence", in Richard Kern, Christine Develotte (eds), *Screens and Scenes. Multimodal Communication in Online Intercultural Encounters*, London-New York, Routledge, 133-157.
- Helm Francesca, Guth Sarah, eds (2010), *Telecollaboration 2.0: Language, Literacy and Intercultural Learning in the 21st Century*, Bern, Peter Lang.
- Jin Lin (2013), "Language Development and Scaffolding in a Sino-American Telecollaborative Project", *Language Learning & Technology* XVII, 2, 193-219.
- Keengwe Jared (2015), *Handbook of Research on Educational Technology Integration and Active Learning*, Hershey, IGI Global.
- Kehrwald Ben (2010), "Being Online: Social presence and Subjectivity in Online learning", *London Review of Education* VIII, 1, 39-50.
- Kern Richard, Develotte Christine (2018), "Introduction: Intercultural Exchange in the Age of Online Multimodal Communication", in Idd. (eds), *Screens and Scenes. Multimodal Communication in Online Intercultural Encounters*, London-New York, Routledge, 1-21.
- Leask Betty (2015), *Internationalising the Curriculum*, Abingdon, Routledge.
- Lee Lina, Markey Alfred (2014), "A Study of Learners' Perceptions of Online Intercultural Exchange Through Web 2.0 Technologies", *ReCALL* XXVI, 3, 281-297, doi: 10.1017/S0958344014000111.
- Lewin Ross, ed. (2009), *The Handbook of Practice and Research in Study Abroad: Higher Education and the Quest for Global Citizenship*, New York, Routledge.
- Lewis Tim, O'Dowd Robert (2016), "Online Intercultural Exchange and Foreign Language Learning: A Systematic Review", in Idd. (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 21-66.
- Liddicoat A.J., Scarino Angela (2013), *Intercultural Language Teaching and Learning*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Morgan John (2000), "Critical Pedagogy: The Spaces that Make the Difference", *Pedagogy, Culture and Society* VIII, 3, 273-289.
- O'Dowd Robert (2006), *Telecollaboration and the Development of Intercultural Communicative Competence*, Berlin, Langenscheidt.
- (2011), "Intercultural Communicative Competence through Telecollaboration", in Jane Jackson (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*, Abingdon, Routledge, 340-356.
- (2018), "Innovations and Challenges in Using Online Communication Technologies in CLIL", *Theory Into Practice* LVII, 1-9, doi: 10.1080/00405841.2018.1484039.
- O'Dowd Robert, Ritter Markus (2006), "Understanding and Working with 'Failed Communication' in Telecollaborative Exchanges", *CALICO Journal* LXI, 2, 623-642, doi: 10.1558/cj.v23i3.623-642.
- Orsini-Jones M.E., Lloyd Elwyn, Cribb Michael, Lee Fiona, Bescond Gwenola, Ennagadi Amine, García B.I. (2017), "The Trouble with Cyberpragmatics: Embedding an Online Intercultural Learning Project into the Curriculum", *International Journal of Computer-Assisted Language Learning and Teaching* VII, 1, 50-65, doi: 10.4018/IJCALLT.2017010104.

- Porto Melina (2017), "Mural Art and Graffiti: Developing Intercultural Citizenship in Higher Education Classes in English as a Foreign Language in Argentina and Italy", in Michael Byram, Irina Golubeva, Han Hui, Manuela Wagner (eds), *From Principles to Practice in Education for Intercultural Citizenship*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 226-239.
- Porto Melina, Byram Michael (2015), "Developing Intercultural Citizenship Education in the Language Classroom and Beyond", *Argentinian Journal of Applied Linguistics* III, 2, 9-29.
- Porto Melina, Houghton S.A., Byram Michael (2017), "Intercultural Citizenship in the (Foreign) Language Classroom", *Language Teaching Research* XXII, 5, 484-498, doi: 10.1177/1362168817718580.
- Scanlon Eileen, Conole Gráinne (2018), "Interdisciplinarity in Technology Enhanced Learning: An Interview Study", *Journal of Interactive Media in Education* I, 12, 1-8, doi: <https://doi.org/10.5334/jime.476>.
- Schenker Theresa (2012), "Intercultural Competence and Cultural Learning", *CAL-ICO Journal* XXIX, 3, 449-470, doi: 10.11139/cj.29.3.449-470.
- Summit Jennifer (2013), "Global Citizenship Demands New Approaches to Teaching and Learning: AASCU's Global Challenges Initiative", *Change: The Magazine of Higher Learning* XLV, 6, 51-57, doi: 10.1080/00091383.2013.842109.
- Wagner Manuela, Byram Michael (2017), "Intercultural Citizenship", in Y.Y. Kim (ed.), *The International Encyclopedia of Intercultural Communication*, Oxford, Wiley, 1-6.
- Wang Congcong, Winstead Lisa (2016), *Handbook of Research on Foreign Language Education in the Digital Age*, Hershey, Information Science Reference.
- Ware P.D., O'Dowd Robert (2008), "Peer Feedback on Language Form in Telecollaboration", *Language Learning & Technology* XII, 1, 43-63; online: <<http://llt.msu.edu/vol12num1/wareodowd>> (11/2018).
- Warf Barney, Arias Santa (2009), "Introduction: The Reinsertion of Space in the Humanities and Social Sciences", in Idd. (eds), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge, 1-10.

Blending Italian “down-under”: Toward a theoretical framework and pragmatic guide for blending tertiary Italian language and culture courses through Skype-enhanced, pre-service teacher-centred telecollaboration

Giovanna Carloni, Brian Zuccala

Università degli Studi di Urbino (<giovanna.carloni@uniurb.it>)
University of the Witwatersrand (<brian.zuccala@wits.ac.za>)

Abstract

This contribution draws on the article by Carloni and Zuccala (2017), that offered a preliminary discussion of a joint telecollaborative project between Italian Studies at Monash University and the University of Urbino. The present work aims at providing a theoretical, as well as pragmatic, starting point for developing a Pre-Service Teacher-centred model for a “sustainable”, cross-institutional, blended mode of delivering foreign language and culture tuition in the field of Italian studies (in Australia) through online intercultural exchanges.

Keywords: blended learning, Pre-Service Teacher training, task design, telecollaboration, transnational pedagogy.

*1. Introduction*¹

Beginning in 2016, and drawing on the global rise in both the research on and use of telecollaboration in general and videoconferencing in particular

¹This article is the result of the joint efforts of its two co-authors. However, should a distinction be made for institutional reasons: Giovanna Carloni wrote sections 2 and 4; Brian Zuccala wrote the abstract as well as sections 1, 3, 5, and 6. A significant portion of data collection was conducted at Monash University (where Brian Zuccala completed postgraduate studies). A special note of thanks goes to the Unit Coordinator and then-Coordinator of the Italian Studies Major, Dr Annamaria Pagliaro, who made implementing the project possible and enabled data collection throughout its duration.

(see O'Dowd 2016)², for foreign language and culture Teaching and Learning (TaL hereafter), the Italian Studies program at Monash University (Melbourne, Australia) and the University of Urbino (masters' course in Teaching Italian to Foreigners) have jointly developed a blended, Skype-mediated format³. The format is suitable for some of the Italian Studies Units offered at Monash as part of the Italian program and/or Italian Major. The outcome of the first (academic year 2017) and second (academic year 2018) pilot trials hitherto conducted have not only resulted in a publication (Carloni, Zuccala 2017)⁴, but they have also been presented and discussed nationally and internationally on multiple occasions (ACIS Prato, 2017⁵; LCNAU Adelaide, 2017⁶; Diaspore Italiane Melbourne, 2018⁷; Unicollaboration Cracow, 2018⁸; AAIS Sorrento, 2018⁹). The project has, in fact, attracted scholarly interest beyond the Italian TaL field (receiving expressions of interest from teachers and curriculum developers from other institutions and other languages, including technical colleges and non-European languages¹⁰).

Upon such occasions, a scholarly space, as well as a pedagogical need for expanding both the theoretical scope and the concrete implementation of this project beyond their current reach, have emerged. A two-fold need has come to the fore: that of both filling in the theoretical gaps left unaddressed by the previous essay (Carloni, Zuccala 2017) especially in relation to the

² On the effectiveness of Skype specifically, and not only at tertiary level, there is plenty of scholarly evidence, amongst which it will suffice to refer to – in chronological order – Elia (2006); Eaton (2010); Cuestas Verjano (2013); Yen, Hou, Chang (2013); Angelova and Zhao (2016), Terhune (2016); Kozar (2016, 2018). From this succinct overview it appears evident how the research on Skype-mediated pedagogy comes predominantly from the field of teaching English as a second and/or foreign language.

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

⁴ As well as one forthcoming book chapter (see Carloni, Zuccala, forthcoming 2019).

⁵ Biennial conference of the Australasian Centre for Italian Studies: <<http://monash.it/events/acis2017/program>> (11/2018).

⁶ Annual Language and Culture Network in Australian Universities colloquium: <<https://www.lcnau.org/colloquia/national-colloquium-2017/>> (11/2018).

⁷ Conference on three continents on Italian diasporas: <<https://www.diasporeitaliane.com/melbourne-4-8-april-2018>> (11/2018).

⁸ Third annual conference for trans-institutional (tele)collaboration at tertiary level <<https://www.unicollaboration.org/index.php/krakow2018/programme/>> (11/2018).

⁹ Annual American Association of Italian Studies conference: <<https://aais.wildapricot.org/conference-program>> (11/2018). This was a session illuminating various aspects of the format. As will be addressed more thoroughly throughout this study, it is noteworthy that some of the speakers had also been co-developers of the blend.

¹⁰ The interest raised amongst upper-level secondary school institutions, such as the LOTE Department at Footscray College, is an indication that a version of the model proposed here may have potential for secondary-level implementations. This, however, remains to be explored.

employment of Pre-service Teachers (PST hereafter) and their training, and that of answering pragmatic, “how to”-type questions, concerning the logistic replicability of the same framework and the same model across a spectrum of different institutions and educational contexts.

In order to meet both these “empirical” and theoretical demands, the scope of this essay is both theory-driven and deliberately pragmatic. This essay is aimed not only at expanding and refining the framework within which the Monash-Urbino collaboration has been developed over the past two years, but also at providing some practical, hands-on and step-by-step guidelines, both for those curriculum developers (mainly, but not exclusively) at tertiary level, (mainly, but not exclusively) located in Australia, who may be leaning toward implementing a similar Skype-mediated, PST-enhanced blended mode for one (or more) of their courses, and for those PST trainers (mainly, but not exclusively) in Italy who might see the benefit of exposing PSTs to this kind of training. Thus, alongside the theoretical scaffolding which is pivotal in the elaboration of any pedagogically sound teaching framework, this essay attempts to cover in details also many of the practical and logistical issues related to the development and implementation of the blend. Given, despite obvious differences, the many similarities characterising the various tertiary programs offering foreign languages in Australia, and the similarities in L2/LS teachers training programs in different European countries, it is envisioned that this essay may provide some broader guidelines also to a “non-Italianist” readership. It should be stressed that this “double” target audience – Italian PST trainers, located in Italy or abroad, and curriculum developers overseas – lies at the heart of the (intended) innovativeness and comprehensiveness of this contribution. Likewise, it is this double frame, that has guided the structuring of this piece, that has also determined the choice of not providing one unified section for the methodology, but, rather, of embedding the relevant parts of it into each of the two macro-sections of this essay.

Along these lines, the essay unfolds in six sections and it is structured as follows: it begins by describing Italian language and culture teacher training in Italy (section 2); which is followed by a cursory overview of foreign languages and cultures TaL in Australian upper-secondary and tertiary education, that focusses on Italian Studies at Monash as a case-study (section 3). This section aims to uncover and illustrate what can be conceptualised as an inherent and quantitative discrepancy existing in terms of foreign language immersion and exposure for learners transitioning from either the Victorian Certificate of Education (VCE hereafter) or the pre-VCE LOTE (Italian) tuition, to first year tertiary education, and how such discrepancy can be addressed through the systematic (as well as, we argue, sustainable) deployment of PSTs at the placement stage of their graduate education. Drawing on this arguably under-used PST teaching potential, sections 4 and 5 illustrate the resources and guidelines underpinning the framework which can be used for developing

the blend, from the perspectives of both the unit designer(s) and the PST trainer(s) in collaboration with whom the blend is developed. These sections, therefore, do not overlook the wide range of logistical, organisational, and technical issues either practically encountered at some point during the Italian-Australian cross-institutional collaboration upon which this piece draws, or theoretically implied by the combined features of the format itself. Section 6 offers a tentative evaluation of some of the model's affordances, as well as some concluding remarks about the format's further potential.

2. Italian as a second and foreign language teacher training in Italy

Masters' degrees in "Teaching Italian as a second and foreign language", which are usually one year-long education and training programs granting 60 ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System¹¹) credits, have developed extensively in Italy over the last few decades. These degrees provide Pre-Service Teachers (PSTs) of Italian with a wide range of courses focusing on both theory-driven pedagogical topics (such as Second Language Acquisition, teaching Italian as a second and foreign language, Content and Language Integrated Learning, and technology-enhanced foreign language teaching/learning) and intercultural-based topics (such as intercultural practices and contrastive analysis methodology). Furthermore, under the supervision of experienced teachers of Italian as a second and/or foreign language, PSTs engage in school- or university-based field experiences. During the practicum, PSTs first observe how experienced teachers teach Italian to foreigners at various proficiency levels and afterwards try out the teaching strategies and practices, studied previously, with students in class. During their supervised field-based teaching experiences, PSTs carry out action research and reflective teaching. After finishing the practicum, with the support of a university mentor, PSTs write a case study analysis report focusing on the action research carried out in class during their supervised field-based teaching experiences. PSTs then have to discuss the case study analysis report in front of the masters' program committees in order to graduate.

2.1 Telecollaboration and internationalisation in teacher training

In online intercultural exchanges (OIEs), at least two groups of language learners and/or PSTs – attending institutions located in different countries –

¹¹ "ECTS credits represent the workload and defined learning outcomes ('what the individual knows understands and is able to do') of a given course or programme. 60 credits are the equivalent of a full year of study or work" (<https://ec.europa.eu/education/resources/european-credit-transfer-accumulation-system_en>, 11/2018).

engage in technology-mediated learning activities, operationalised through transnational telecollaborative projects:

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

Online intercultural exchanges aim to foster students’ foreign language improvement and intercultural competence. Scholarly works show the overall effectiveness of online intercultural exchanges in promoting students’ foreign language skills (Belz, Vyatkina 2008; Ware, O’Dowd 2008; Guth, Helm, O’Dowd 2012; Jin 2013; Kern 2014; Porto 2017), intercultural awareness (O’Dowd 2006; O’Dowd 2012; Liddicoat, Scarino 2013; Vinagre 2016), and interlanguage pragmatics (Sykes 2018). Learners’ autonomy development represents another positive result of virtual exchanges (Fuchs, Hauck, Müller-Hartmann 2012). This ever-growing scholarly corpus has also brought to the fore a number of critical aspects. Research shows, for example, that online intercultural exchanges entail challenges in terms of culture-specific interactional styles, such as directness and irony, which may lead to problems in communication between partner classes (O’Dowd, Ritter 2006). Getting students to engage in deep intercultural knowledge development seems also to emerge as a challenge for telecollaborative project designers and participants (Ware, Kramsch 2005; Helm 2013). Logistical features of virtual exchanges, such as the different timetables of the institutions involved, represent another critical element (Helm 2015).

Furthermore, during telecollaborative exchanges, learners need to be provided with language-focused feedback, which is pivotal in fostering language learning and making learners aware of their language improvement (Carloni, Zuccala 2017, 131-133; Kurek, Müller-Hartmann 2017, 10). In this respect, however, a challenge has emerged over time; noticeably, it has been found that students often lack the skills and strategies necessary to foster their partners’ language development: “sufficient opportunities for focus on form, negotiation of meaning and corrective feedback do not occur naturally in online exchange and need to be promoted through careful task design and training of the learners to work as linguistic guides and tutors for their partners” (Lewis, O’Dowd 2016b, 66). As a result, the involvement of PSTs, who have the pedagogical skills suitable to enhance students’ language development, has steadily increased in virtual exchanges in recent years. From this perspective, it is noteworthy that masters’ degrees, focusing on the formation of Italian language teachers, increasingly foster the development of PSTs’ digital, pedagogical, language teaching competences through online intercultural exchanges. Telecollaboration is thus perceived as being particu-

larly significant in this formative process, not only, but also, for the way it relates to the notion of internationalization.

Internationalisation has become a key dimension of higher education in recent years: “Internationalization of higher education is the intentional process of integrating an international, intercultural or global dimension into the purpose, functions and delivery of post-secondary education, in order to enhance the quality of education and research for all students and staff, and to make a meaningful contribution to society” (European Parliament 2015, 281). On the one hand, internationalisation abroad entails staff and student mobility (De Wit 2016, 71). On the other hand, in internationalisation at home (IaH), global and intercultural components are integrated into curriculum-based activities carried out on campus (Beelen, Jones 2015, 9), which makes the process more inclusive (De Wit 2016, 73-74). In the European Union, IaH mediated by digital technologies has become an important objective in higher education: “the European Commission is considering digital learning as a key dimension of its internationalisation policy” (*ibidem*, 79). Within this framework, online intercultural exchanges can be classified as a form of IaH fostering the development of global teachers through teacher training internationalisation (Kissock, Richardson 2010).

3. Italian foreign language and culture tuition: From secondary to tertiary level

After looking at the Italian landscape of graduate courses in teaching Italian as a second and foreign language (section 2), it becomes obvious that many Pre-Service Teachers trained on a yearly basis, require telecollaborative teaching competences. For a cross-institutional, telecollaborative project to be understood as a viable and systematic option for an (Australian) Italian language and culture program at tertiary level, we shall try to combine this evidence with both the existing room for increasing students’ foreign language and culture exposure through video-conferencing and the arguable need for such an increase, as both appear to have been confirmed, albeit on an admittedly small scale, by the student perception surveys collected at Monash during our 2017 and 2018 pilot trials.

As the scope of this study does not allow for a thorough overview of tertiary programs offering Italian in Australia, it does not appear inappropriate to utilise Monash as a case study. Italian Studies at Monash University has delivered instruction in Italian since 1989. It has a particularly active engagement in relation to Italy and its linguistic traditions, which is revealed by the fact that Monash University – a founding member of the Group of Eight (Go8 hereafter) – was the first of only a few Australian institutions to establish a stable presence in Italy with its Monash University Prato Centre (MUPC, 2001). Selecting Monash as our main exemplary tool must, therefore, be understood not as a way to narrow the scope and reach of the discussion,

but, rather, as a means through which grounding it into the concrete pedagogical practice of one of the (Australian) institutions which have been more proactive in forging the relationship with Italian and Italy at tertiary level.

In order to enable one to fully understand the course-structure and program-structure that underlie the digital project prompting this study, it is appropriate to thoroughly illustrate the course- and program-layout. In the table below the core structure of Italian Studies at Monash is illustrated per level of proficiency, and subdivided between prevalently Language-focused Component and prevalently Culture-focused Component, as per Unit Guides. The table also highlights the entry points which are the crucial feature through which students gain access to the program¹²:

Unit's title as per level of proficiency	1) Culture-focused Component	2) Language focused Component	3) Entry points
Introductory 1	1h ¹³ Culture w. ¹⁴	2h =1.w + 2h =1.w	1
Introductory 2	1h. Culture w.	2h.=1.w + 2h.=1.w	2
Intermediate 1	2 hs. Culture w. or 2 ws. 1h. each	2 h. = 1.w.	
Intermediate 2	2hs. Culture w. or 2 ws. 1h. each	2 h. = 1.w.	3
Proficient 1	2hs. Culture w.	2 h. = 1 w.	

¹² Apart from the courses listed here, mention must be made of the so-called elective Units, where the focus may range from Italian cinema (that is the case of “Italy on Film”) to Italian contemporary and/or experimental fiction (that is the case of “New Writing”) and should by definition be regarded as predominantly culture-focused. As mentioned elsewhere, Monash Unit Guides are only available to Monash staff and students with Authcate credentials. Since the Monash-Urbino collaboration started, three years ago, the undoubtedly simplistic and yet historically widespread “language component” vs “culture component” dichotomy has undergone some restructuring, including the introduction of the notion of “workshop”, which entails a more interactive form than the one traditionally associated to an *ex-cathedra* lecture, for most culture-based classes.

¹³ H(s). = hour(s).

¹⁴ W(s). = workshop(s).

Proficient 2	2hs. Culture w.	2 hs. 1 w.	
Advanced 1	2hs. Culture w.	2 hs. 1 w.	
Advanced 2	2hs. Culture w.	2h 1. w.	

A table of this kind aptly lends itself to both a ‘horizontal’ (i) and a ‘vertical’ (ii) reading. What can immediately be seen, from following the progression of this chart horizontally (i), is that predominantly linguistic and communicative competence-centred workshops seem to decline, at least in quantity, as learners’ proficiency increases; while, conversely, the number of (predominantly) culture-based interactions either remains steady (thus incrementing proportionally) or increases. More specifically, there appears to be a 50% shift (four weekly hours of grammar, and oral/aural language classes to two weekly hours) occurring when progressing from first year (Introductory 2) to second and third year (intermediate and/or proficient, and advanced), while the predominantly culture-based component increases twofold (from 60 to 120 minutes per week). Such a shift cannot be understood simply as a decrease in exposure, but must instead be understood as a “shift in language acquisition from a grammar and oral/aural type of class to an approach which favours language learning through the interaction with literary and filmic text-based cultural topics” (Carloni, Zuccala 2017, 119) It is nonetheless plausible to think, as will be clarified further, that this shift may have an impact on the way students perceive their own linguistic progression.

This table acquires greater meaning when the entry points (row 3), through which students make the transition from secondary level schooling to university, and the different shifts occurring for them throughout such transition, in terms of sheer in-class ‘exposure’ to the foreign language they are learning, are considered. Entry Point 1 refers to learners with no formally acknowledged prior knowledge of Italian¹⁵. Entry Point 2 refers to two sub-categories of learners: those who have previously undertaken secondary level studies in Italian up to VCE and have a total of less than 30 unscaled

¹⁵ Yet, a placement test is required, which is aimed at separating “authentic” beginners from students who have variously acquired some linguistic competence and may therefore begin their tertiary studies of the language at an intermediate level.

final score and those who have studied Italian but not a VCE level¹⁶. Entry Point 3 refers to learners who come from previous Italian studies at VCE level and have an above 30 total unscaled final score (or else who have shown an equivalent proficiency in the placement test).

The above-described entry point-system is of particular importance (not exclusively but also) in the Australian context. It is, in fact, through the distribution of those entry points across the continuum of linguistic proficiency reproduced by the structure of the program that curriculum designers (and, at a higher level, both institutional and governmental program developers) regulate the student intake in relation to linguistic proficiency, particularly with respect to secondary school intake. This ‘vertical’ reading of the chart thus prompts one to draw some comparisons with what happens at secondary level, to which at least two of the entry points refer directly, and in particular with upper-secondary. Examining final secondary level Italian examinations country-wide or even State-wide would be not only well beyond the scope of this contribution, and is not an easy task, not only in itself but also because of the flexibility with which single schools can implement general guidelines.¹⁷ Yet, at least a quantitative and rather rudimentary comparison is possible, which might nonetheless be sufficient to highlight the core features of moving from secondary to tertiary level.

To remain within the context of the State of Victoria – home to most of Monash Italian Studies students – the current “Victorian Certificate of Education Italian Study Design”, elaborated in 2005¹⁸, recommends at least 50 hours of class tuition per Unit, which each of the four VCE Units covering one school semester. When translating this information into weekly amount of class instruction, learners appear to be receiving at least 220 minutes of tuition per week during VCE preparation (variously subdivided).

Therefore, on an hours-per-semester basis, there appears to be almost an equivalence between the 50 hours of VCE (recommended) preparation and the 48 hours of university instruction for intermediate and proficient levels (that is, the Post-VCE levels), with said 48 hours, however, to be subdivided between 50% “culture” and 50% “language”. Approximately the same proportion applies in terms of weekly hours, with the Proficient and Advanced

¹⁶Those who have not previously (and formally) studied Italian but placed, for whatever reason, at an equivalent level in the test.

¹⁷Such flexibility emerges from the periodical reports on “The State and Nature of Languages in Australian schools”, such as that by Liddicoat, Scarino, Curnow, Kohler, Scrimgeour and Morgan (2007). We thank the Head of Languages at Footscray City College and Ph.D candidate in intercultural communication, Natasa Ciabatti, for her assistance in navigating Australian, and specifically Victorian, policies and guidelines for foreign language instruction at secondary level.

¹⁸And its updated version, to be implemented from next year and accredited for the 2019-2023 period.

Units' four weekly hours (usually in two blocks), sub-divided into a language-focused workshop and a culture-based workshop. Thus, also from this "vertical", secondary-to-tertiary perspective, one can see how the same nearly 50% shift in the sheer amount of class exposure to the language appears to take place¹⁹. With formal and informal class feedback (2012-2016) showing students' tendency to perceive the number of contact hours dedicated specifically to language structures and oral practice as comparatively "declining", it is reasonable to argue that the combination of the two above-described trends is of relevance in defining how particularly second- and third-year students come to assess their Italian-related university experience. Such perception, as stressed in Carloni and Zuccala (2017), was one of the reasons for blending in the first place.

While, as mentioned previously, a comprehensive overview of the Italian Studies landscape in Australia and/or each State is well beyond both the domain of our competence and the reach of this essay, it will suffice to point out that the structure just described for Monash University appears to share a number of similarities across the Go8 members offering Italian Studies, albeit with some variations both as to the terminology used to frame the components and as to the specific number of hours allocated to each competence²⁰. Thus, it can be postulated that the specific scenario emerging from a specific case study at Monash may not, in fact, be unique in the context of transitioning from secondary to tertiary level in Victoria and/or within the Go8. If that is the case, then, the highlighted combination and, one could say, "structural" discrepancy between the mostly unexploited potential of PSTs, and the need (or at least, the room) for increasing the students' chances to engage in oral exchanges with properly trained native speakers – whether in person or in a videoconferencing mode –, may offer

¹⁹ That without taking into account the fact that school (two) terms per semester are by nature longer than teaching semester nor the different teacher-student ratio. On this comparative basis, it may therefore be argued that Victoria Certificate of Education (VCE) graduates beginning Italian Proficient 1 – being those who experience the most significant shift in the approach to language learning (see above) – would greatly benefit from a weekly, Skype-enhanced, oral interaction with a native instructor in Urbino (see Carloni, Zuccala 2017).

²⁰ Note for non-Australian readership: The Group of Eight (Go8) is the consortium (established in 1999) of the most prestigious and internationally highly regarded tertiary institutions in the country. As to the differences and similarities between programs, one may refer (alphabetically), as to ANU, to <<https://programsandcourses.anu.edu.au/Search?FilterByCourses=true&Source=Breadcrumb>> (11/2018); as to University of Melbourne to <<https://arts.unimelb.edu.au/soll/study/italian-studies>> (11/2018); for the University of Queensland to <<https://degrees.griffith.edu.au/Program/1021/Courses/Domestic#0000010669>> (11/2018); as to the University of Sydney to <http://sydney.edu.au/handbooks/arts/subject_areas_italian_studies.shtml> (11/2018); as to The University of Western Australia to <<http://handbooks.uwa.edu.au/majordetails?code=MJD-ITLST>> (11/2018).

some productive pathways outside the boundaries of Monash University. It is, therefore, both on this empirical and yet potentially quite “systemic” evidence, that a more theoretical foundation for employing PST, and more specific guidelines on how to do so in the context of telecollaborative projects of the kind illustrated here, may be laid.

4. Telecollaborative project development

This section aims to illustrate the competences that PSTs are expected to develop in order to plan and carry out telecollaboration successfully, to provide PST trainers with an outline useful in the promotion and development of PSTs’ telecollaborative planning and teaching skills, and to elaborate a guideline suitable for developing telecollaborative projects.

4.1 Telecollaborative teaching competence development

To devise effective online intercultural exchanges, specific pedagogical and digital-driven competences are necessary (Goodfellow *et al.* 1996; Blake 2009; Guichon 2009; Murphy, Shelley, Baumann 2010). PSTs engaged in online intercultural exchanges, thus, need to develop telecollaborative-specific teaching skills, such as organisational, pedagogical, and digital competences along with a set of attitudes and beliefs (O’Dowd 2015, 66). On the basis of O’Dowd’s framework, PSTs are expected to acquire pedagogical competences, such as: devising tasks in keeping with the project objectives; creating tasks focusing on the topics included in students’ school curricula; scaffolding students’ activities; scaffolding students’ reflection on culture-specific practices and interactional patterns; creating intercultural-driven tasks fostering co-construction of knowledge, collaborative enquiry, and dialogical interaction; designing customised assessment rubrics; and preparing detailed guidelines (*ibidem*, 67-68). To plan and implement online intercultural exchanges, PSTs need also to develop some digital competences necessary to: select the digital tools suitable to carry out online tasks and to communicate effectively; identify the pedagogical affordances and challenges of the various digital technologies, especially those used to implement synchronous DVC (desktop videoconferencing); scaffold students’ autonomous use of digital tools; and create a safe online learning environment where students can experience positive social presence (*ibidem*, 68). To implement telecollaboration effectively, PSTs should also develop a series of attitudes and beliefs, such as negotiating with partner-teachers in terms of task design, digital tools, and project structures (*ibidem*, 68-69). Further competences that PSTs need to develop are those strictly related to online task and lesson management, such as handling time management in general, managing time allocation for the various tasks in particular, and providing students with clear instructions (Ernest *et al.* 2013, 16-18).

To teach successfully in screen-based environments, such as Skype (<<https://www.skype.com>>) and Zoom (<<https://zoom.us>>), PSTs need to develop semio-pedagogical skills necessary to use digital technologies and their modalities artfully: “Semio-pedagogical skills [...] [are] the capacity to mediate a pedagogical interaction by combining or dissociating modalities (written, oral, and/or video) that are adapted to objectives and to the cognitive requisites of the task” (Develotte, Guichon, Vincent 2010, 293). PSTs’ ability to exploit to the highest degree the affordances of desktop videoconferencing is pivotal in telecollaboration. To this purpose, before starting online intercultural exchanges, PSTs need to be introduced to Develotte, Guichon, and Vincent’s research-based five-degree framework, which classifies specific practices that instructors are likely to use during synchronous webcamming²¹ (*ibidem*, 293):

- Degree 0: the teacher trainee does not appear on the video window, [he/]she is standing outside the camera focus or it is not possible to use a video medium.
- Degree 1: the teacher trainee does not look at the computer screen.
- Degree 2: the teacher trainee looks at the open video window on the computer screen.
- Degree 3: the teacher trainee looks at the open video window on the computer screen and [...] uses facial expressions and/or gestures to back up [his/]her message. [...]
- Degree 4: the teacher trainee looks straight into the webcam, giving [...] [the] interlocutor the impression [of] looking directly at [him/]her. (*Ibidem*, 305)

The development of three pivotal online language pedagogy skills, namely “other-regulation skills, self-regulation skills and media regulation (Henderson, Cunningham 1994; Guichon, 2009)” (*ibidem*, 310), is also crucial for effective online teaching. Through other-regulation skills, PSTs can reflect on how they can affect distant learners during screen-based learning: “Other-regulation skills correspond to the capacity to evaluate the effect one has on a distanced interlocutor, using the appropriate semiotic system to maintain a learner friendly environment and contribute to learning, and to measure the comprehension level of a learner in order to adapt one’s pedagogical strategies” (*ibidem*). The development of self-regulation skills enables PSTs to manage their own image in desktop videoconferencing, orchestrate the simultaneous use of various tools in screen-based teaching, and deal with unexpected technological challenges skillfully (*ibidem*). Furthermore, through media regulation skills, PSTs can select the most suitable modalities, associated with the various digital technologies, for each type of task effectively (*ibidem*).

²¹ “Webcamming is defined [...] as the interlocutors’ voice and image accessible through two of the DVC windows allowing for potentially rich interactions” (Develotte, Guichon, Vincent 2010, 297) occurring, as Develotte et al. suggest, in various contexts and in keeping with the set telecollaborative objectives (*ibidem*, 294).

4.1.1 *Reflective teaching*

To foster the development of telecollaborative teaching competences, teacher trainers need to help PSTs to engage in reflective teaching while planning and taking part in online intercultural exchanges (Meskill *et al.* 2006, 283):

Telecollaborative exchanges organized in teacher education courses as a form of experiential learning (Hong, 2010; Hubbard & Levy, 2006) serve as an ideal educational environment in which future teachers can first discover, then experience and, finally, reflect on the mutual relationship between technology and pedagogy in authentic linguistic and intercultural contexts. (Kurek, Müller-Hartmann 2017, 8)

Reflection on action, that is “thinking [...] after or before [practice]” (Connelly, Clandinin 1986, 294), thus takes central stage in PSTs’ telecollaborative professional development. For pedagogical growth to occur, PSTs need to reflect on their own teaching practices, that is their theories-in-action, to detect their own belief systems, namely their espoused pedagogical theories (Argyris, Schön 1978). As Williams and Burden suggest in this respect: “The task of the reflective practitioner is to make [his/her] tacit or implicit knowledge explicit by reflection on action, by constantly generating questions and checking [his/her] emerging theories with both personal past experiences and with the reflections of others” (1997, 54). PSTs can carry out reflective teaching through both online journals, such as Penzu (<<https://penzu.com>>), and/or self-evaluation questionnaires, which can be created with Google Forms (<<https://www.google.com/forms/about>>); the latter have been implemented in the Monash-Urbino project successfully (Carloni, Zuccala 2017, 127).

4.2 *Telecollaborative task design*

Through reflective teaching, PSTs can develop telecollaborative task designer skills: “shift to new media/new learning sees educators and their learners as designers, builders, producers and critical evaluators of content, rather than receivers of pre-packed content” (Meskill, Anthony 2014, 178).

4.2.1 *Digital technologies*

For digital tools to be used successfully in telecollaborative language teaching, PSTs need to be able to select suitable digital technologies and evaluate their affordances and limitations in terms of content and language learning (Stickler, Hampel 2015, 60-61). While planning the Monash-Urbino telecollaborative project, selecting the digital tools suitable to create the various technology-enhanced activities (namely, the brainstorming activities, the activities aimed at introducing key vocabulary items and/or concepts, the while-viewing and post-viewing activities) (Carloni, Zuccala 2017, 125-129)

was rather challenging. In task design, PSTs thus have to bear in mind that “[t]he suitability of tools needs to be considered both on a technical level and on a social, intercultural and communicative level (Pasfield-Neofitou, 2011)” (Stickler, Hampel 2015, 65). To this purpose, Hampel and Stickler’s model, which classifies seven skill levels connected to online pedagogy (Hampel, Stickler 2015, 15-16; Stickler, Hampel 2015, 58), can be especially useful to PSTs experimenting with telecollaborative task design. Hampel and Stickler’s model includes the following skill levels: managing basic ICT, using specific software, selecting suitable digital technologies for the various tasks within an online pedagogical framework, enhancing successful online communication and socialisation patterns, developing pedagogical creativity through context-specific task design, and discovering one’s own online teaching style (Hampel, Stickler 2015, 15-16; Stickler, Hampel 2015, 58).

The DOTS (Developing Online Teaching Skills; <<http://dots.ecml.at>> <http://dots.ecml.at>>) approach, developed at the European Centre for Modern Languages (ECML) (Stanojević 2015, 123), is another framework that PSTs can use to select the digital technologies catering to the characteristics of the telecollaborative tasks they are planning:

- Is this tool/resource relevant for your course?
 - Does it fit with your teaching approach and aims?
 - Does it add more linguistically and culturally relevant material to what you are already doing?
- Is this tool appropriate for your learners (age, level, interest ...)?
 - Is the level appropriate for the intended users?
- Can the tool accommodate learners with a range of levels?
- Is the language used in the instructions and reference material suitable?
- For which skills and activities do you think this tool/resource is best used?
 - Does it allow for interactive activities to maintain student interest?
 - Are there a variety of exercises and tasks that can be built with this tool?
- How user-friendly is the tool?
 - Is the tool/resource clear and easy to use for your students?
 - Does the tool/resource necessitate some training activities for your students?
- Communication-related considerations
 - If the communication is oral: Does it have a visual element (e.g. video-conferencing)? Does it allow simultaneous speech by both parties? What will this mean for the communication and the task? Are there any specific turn-taking techniques required? Will the speaker be able to receive instant backchannel information from his/her collocutors and in what way (such as emoticons, text chat)? Are there any other communication facilities that the tool has and do they require specific consideration?
 - If the communication is written: Is the communication synchronous or asynchronous? What will this mean for the communication and the task? Are there any special ways to include your attitudes (e.g. emoticons, text highlighting)? Are there any other communicational facilities that the tool has and do they require specific consideration?

- Technical considerations
 - What equipment and technical support is required?
 - Is this available in your institution?
 - What on-going costs are involved (e.g. licences for software)? (*Ibidem*, 129-130)

4.2.2 Foreign language development

As previously mentioned, online intercultural exchanges aim to foster foreign language learning. Telecollaborative projects are implemented within a sociocultural framework, that views learning as a social practice (Vygotsky 1978; Wertsch, 1991; Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006). In these virtual learning environments, the sociocultural framework is combined with a socio-constructivist perspective, which “brings in the social element to build on constructivism, a theory of knowledge that assumes that humans construct their own knowledge and make sense of the world based on their own experiences in a complex and non-linear process” (Hampel, Stickler 2015, 15). In particular, the socio-constructivist theory highlights “the need to link new information to something the student already understands; making the topic of learning relevant to the student’s own perspectives and understanding” (Marsh, Pavón Vázquez, Frigols Martín 2013). Within a sociocultural and constructivist framework, meaning is socially constructed through dialogical interaction (Vygotsky 1978; Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006). In this light, second language acquisition envisages human cognition as mediated by language, which is instrumental in linking cognitive processes with the outer world (Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006):

Talk – whether teacher or learner talk – provides a real-time window into thinking, an immediate snapshot of how someone understands a concept or engages with an activity. Moreover, talk provides a space between educational participants, a place for interthinking (Mercer 2000) and dialogic engagement (Wegerif 2010). (Moate 2011, 18)

In a sociocultural perspective, language is the medium through which meaning construction and negotiation are mediated. As a result, foreign language learning and knowledge construction emerge as the product of dialogical interaction (Vygotsky 1978; Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006). Within this theoretical framework, PSTs need to learn to design telecollaborative tasks²² fostering dialogical interaction in the target language. In this respect, task-based learning seems especially suitable to online intercultural exchanges (Hampel 2010; Hauck 2010; Kurek, Müller-Hartmann 2017). As Kurek and Müller-Hartmann suggest in relation to task-based learning:

²² A task is “an activity in which a person engages in order to attain an objective, and which necessitates the use of language” (Van den Branden 2006, 4).

When it comes to Task Pedagogy, we recognise the importance of task attractiveness, which we see, among others, in task relevance to students' needs, its communicative potential, relevance to the real world, open-endedness and choice as well as cognitive challenge. (2017, 15)

In screen-based learning environments, tasks (such as problem solving, decision making, opinion-exchange, and jigsaws) can thus promote dialogical interaction focusing on real-world issues effectively:

telecollaborative tasks generally involve different linguistic and cultural communities and thereby have a strong possibility of producing negotiation of meaning and providing opportunities for the exploration of different cultural perspectives. This makes them particularly suited to recent approaches to task-based learning, which include a focus on issues related to intercultural communication, such as the development of empathy and tolerance and critical stance (Candlin, 1987) and the inclusion of information about the target culture (Corbett, 2003, p. 23). (O'Dowd, Ware 2009, 174-175)

Task design plays a pivotal role in virtual exchanges. Therefore, it is of paramount importance for teacher trainers to help PSTs to develop telecollaborative task design competences, including the integration of digital and pedagogical skills (Kurek, Müller-Hartmann 2017, 10).

4.2.3 Intercultural awareness

Besides promoting language learning, telecollaborative tasks need also to foster the intercultural analysis of the practices and values of the cultures of the groups involved in the virtual exchanges: “a telecollaborative activity [...] [should] prompt the development of intercultural communicative competence (ICC) and the integration of tools affording online collaboration” (Kurek, Müller-Hartmann 2017, 11).

Intercultural competence, which is one of the key objectives of telecollaboration along with foreign language learning, consists of “a set of cognitive, affective, and behavioural skills and characteristics that support effective and appropriate interaction in a variety of cultural contexts” (Bennett 2008, 16). From this perspective, critical cultural awareness is conceived as “an ability to evaluate critically and on the basis of explicit criteria perspectives, practices and products in one's own and other cultures and countries” (Byram 1997, 53). Fostering intercultural awareness entails the development of an intercultural speaker, who “acquires a deeper understanding of the relationships of languages and cultures” (Wagner, Byram 2017, 2), – or a mediator (Byram 2008b, 68) – who is bound to undergo a transformative process: “the cultural values subjects bring to the interaction are creatively transmuted into co-constructed hybrid cultures. It is such a model that will help [...] address the intercultural negotiation of agency and power in the translocal spaces of

contemporary globalization” (Canagarajah 2013, 222). In particular, an intercultural speaker, who “has the skills to understand and represent the values, beliefs, and behaviours of his/her own and other groups and their cultures, and the differences and similarities among them” (Wagner, Byram 2017, 2), can “act as ‘intercultural mediator’ for others who do not have these abilities” (*ibidem*). In particular, Bennett’s Developmental Model of Intercultural Sensitivity (DMIS), which consists of six stages (denial, defence, minimisation, acceptance, adaptation, and integration), shows how, by moving from the denial to the integration stage, people may shift from an ethnocentric to an ethno-relative socio-cognitive view of culture:

the more ethnocentric orientations can be seen as ways of avoiding cultural difference, either by denying its existence, by raising defences against it, or by minimizing its importance. The more ethnorelative worldviews are ways of seeking cultural difference, either by accepting its importance, by adapting perspective to take it into account, or by integrating the whole concept into a definition of identity. (Bennett 2004, 63)

In keeping with Bennett (1993) and Belz (2002), Liddicoat and Scarino hold that in virtual exchanges learners need to engage explicitly and critically with intercultural-driven dimensions embedded in telecollaborative culture-based tasks: “exposure to interaction of itself does not necessarily equate with intercultural learning. [...] To be able to contribute to learning, the interaction must first become available in some way for students to reflect on and interpret” (Liddicoat, Scarino 2013, 112). Thus, telecollaborative task design needs to promote intercultural awareness, helping “learners in moving between cultures and reflecting on their own cultural positioning and the roles of language and culture within it” (*ibidem*, 117). In this respect, the increasingly global citizenship-related dimension of online intercultural exchanges envisions learners as active global agents able to tackle world challenges (Leask 2015, 17). Here, telecollaborative tasks are expected to foster not only students’ foreign language skills and intercultural awareness but also learners’ engagement with global problems tailored to local contexts: “intercultural citizenship education [...] mean[s] [...] that learners would be encouraged to act together with others in the world and that those others would be in other countries and other languages. The purpose would be to address a common problem in the world” (Porto, Byram 2015, 24).

Byram’s concept of intercultural citizenship (2008b), developed from the intercultural communicative competence model (ICC) previously elaborated as part of foreign language learning (Byram 1997), entails:

- Learning more about one’s own country by comparison
- Learning more about ‘otherness’ in one’s own country (especially linguistic/ethnic minorities)

- Becoming involved in activity outside school
- Making class-to-class links to compare and act on a topic in two or more countries. (Byram 2008a, 130)

Byram's intercultural citizenship construct, strictly connected to foreign language learning (Wagner, Byram 2017, 1), has evolved from the intercultural speaker and mediator concepts (*ibidem*, 2) mentioned above. A key dimension of Byram's new construct is "Active citizenship' [...] [, which implies] being involved in the life of one's community, both local and national" (*ibidem*, 3). In this light, intercultural citizenship is instrumental in promoting the development of foreign language speaking citizens who are able to act in multilingual and transnational spaces effectively (*ibidem*). Wagner and Byram's most recent definition of intercultural citizenship follows:

- causing/facilitating intercultural citizenship experience, which includes activities of working with others to achieve an agreed end;
- analysis and reflection on the experience and on the possibility of further social and/or political activity;
- thereby creating learning that is cognitive, attitudinal, behavioural change in the individual;
- and a change in self-perception, in relationships with people of different social groups. (*Ibidem*, 3-4)

In intercultural citizenship-driven online intercultural exchanges, learners' translocal identities take centre stage: "education for cosmopolitan citizenship emphasizes the reality of complex and multiple identities, and allows a space for the exploration of identity in the context of citizenship" (Porto, Houghton, Byram 2017, 5). Within this theoretical framework, telecollaborative foreign language learning also entails the development of students' intercultural citizenship, which "occurs when people who perceive themselves as having different cultural affiliations from one another interact and communicate, and then analyse and reflect on this experience and act on that reflection by engaging in civic or political activity" (Barrett 2017, 9). As a result, online intercultural exchanges informed by intercultural citizenship pedagogy need to:

- create a sense of international identification with learners in the international project;
- challenge the 'common sense' of each national group within the international project;
- develop a new 'international' way of thinking and acting [...];
- apply the new way to 'knowledge', to 'self' and to 'the world'. (Byram *et al.* 2017, 29-30)

While engaged in intercultural citizenship-focused telecollaboration, partner groups analyse topics related to their own societies within an intercultural framework together; as a result of the co-participated analysis, each national

group plans and carries out a form of civic action in its own community to foster social changes (Porto, Houghton, Byram 2017, 6): “[language] learners [...] would decide on a project of significance in their community, share ideas and plans with each other, critically analyse the reasons/assumptions in their plans by comparison with the plans of the other group, carry out and report to each other their projects” (Byram *et al.* 2017, 26).

Through critical intercultural awareness (Byram 1997, 53), implemented in an intercultural citizenship perspective, the participants of online intercultural exchanges are likely to undergo a multifarious transformation at personal and social level:

‘transformation’ is a process of conscious and deliberate personal and social transformation flowing from the critical exploration, analysis and evaluation of self and other. It becomes central in intercultural citizenship education where critical thought is realized in action which may involve both the critical self-reflection and the refashioning of national views and traditions which Barnett (1997) refers to as ‘transformatory critique’ or ‘critique in action’. (Porto, Houghton, Byram 2017, 3)

Seen from this perspective, telecollaborative tasks need to foster intercultural-driven transformative processes in students. In this respect, in virtual exchanges, as Liddicoat and Scarino suggest, “[t]he goal of learning is to decenter learners from their pre-existing assumptions and practices and to develop an intercultural identity through engagement with an additional culture. The borders between self and other are explored, problematized, and redrawn” (2013, 29).

The adoption of an intercultural citizenship pedagogy is thus emerging as a new and challenging dimension of telecollaborative instructional design. In this perspective, O’Dowd’s “strong approach to telecollaborative task design” (2016, 286) seems to cater to intercultural citizenship-driven virtual exchanges effectively:

- Tasks reflect themes of social justice and intercultural citizenship
- Tasks engage students in active collaboration together
- Tasks include reflection on the role of the medium in online communication
- Tasks include stages of cultural self-reflection and critical evaluation
- Tasks avoid stereotyping and forced culture clash. (*Ibidem*, 286)

4.2.4 Task design and assessment

While engaged in telecollaborative task design, PSTs need to bear in mind that successful task completion also depends on the implementation of scaffolding, which “‘implies graduated assistance from the [...] expert’ [and/or digital technologies] and also ‘ascribes an active role to the [...] [learner] in interactions with [...] [experts]’ ([Stetsenko] 1999, 243)” (Lantolf, Thorne

2006). Tasks and scaffolding are devised on the grounds of learners' language proficiency and the digital technologies adopted to implement the various activities. As research shows: "Task factors that the trainees recognised as crucial for telecollaborative contexts was the balance between task support and task demand realised mainly through clear task structure and adequate technology support" (Kurek, Müller-Hartmann 2017, 15).

Three main types of tasks have been identified as the most widely used in telecollaboration: information exchange, which "involves learners providing their telecollaborative partners with information about their personal biographies, local schools or towns or aspects of their home cultures" (O'Dowd, Ware 2009, 175); comparison and analysis, which "requires learners not only to exchange information, but also to go a step further and carry out comparisons or critical analyses of cultural products from both cultures (e.g. books, surveys, films, newspaper articles)" (*ibidem*); and collaboration and product creation, which "require[...] learners not only to exchange and compare information but also to work together to produce a joint product or conclusion" (*ibidem*, 178).

As Kurek and Müller-Hartmann suggest in this respect: "These different task types are usually sequenced in a general order of three stages, namely an introduction phase, a comparative phase and a phase of intense negotiation to produce some piece of work" (2017, 9). Thus, telecollaborative task macro-sequencing usually consists of three phases: an information exchange phase, an analysis and comparative phase, and a collaborative production phase (Müller-Hartmann 2007; O'Dowd, Ware 2009). Each of these phases, as well as each telecollaborative lesson, can be further organised into three-step cycles, namely pre-task activities, desktop videoconferencing tasks, and post-task activities (Guth, Helm 2012, 44). On the one hand, pre-task activities aim to provide learners with the content and language knowledge necessary to manage the tasks to be carried out during screen-based learning; on the other hand, post-task activities are targeted at fostering students' self-reflection on the cultural, intercultural, language, and multi-literacy dimensions involved in DVC tasks (*ibidem*, 46). Post-task activities can also be targeted at fostering PSTs' reflection on the pedagogical aspects of telecollaborative teaching. This kind of reflective teaching is instrumental in helping PSTs to become both "task designers and task evaluators" (Kurek, Müller-Hartmann 2017, 15):

Bearing in mind that the mere transfer of pedagogy from a conventional classroom to online settings is not pedagogically productive (e.g. Anderson, 2008), [...] candidate teachers [need to] experience [...] telecollaborative task performance and task design first hand and, then, engage [...] in critical reflection on the integration of technology and pedagogy. (*Ibidem*, 11)

To design technology-enhanced telecollaborative tasks, PSTs engaged in planning online intercultural exchanges may find especially useful Kurek and Müller-Hartmann’s taxonomy of pedagogical criteria provided below:

Criteria for designing telecollaborative tasks:	
Criterion	Evidence
Yes/No	
Task pedagogy	
1. Tasks have the potential to support learning if they involve and challenge learners	
Interest and appeal	<ul style="list-style-type: none"> • Are the tasks relevant to students’ (language) learning needs? • Do the tasks activate learners’ resources?
Communication	<ul style="list-style-type: none"> • Do the tasks have a clear communicative focus and an audience? • Do the tasks prompt intensive communication between participants?
Meaning focus	<ul style="list-style-type: none"> • Is the primary focus of the tasks on meaning?
Real-world relevance	<ul style="list-style-type: none"> • Are the tasks likely to occur outside the classroom? • Do the tasks use authentic resources and/or communication channels?
Open-endedness and choice	<ul style="list-style-type: none"> • Do the tasks avoid pre-determined answers? • Do task procedures lend themselves well to modification and negotiation? • Do the participants have a choice of resources, also in the sense of technologies and communication channels?
Engagement of cognitive processes	<ul style="list-style-type: none"> • Do task instructions prevent copy-and-paste use of information? • Do the tasks activate various levels of cognitive processing (e.g. analysis, synthesis, evaluation)? • Do the tasks stimulate further learning (e.g. application to new contexts, exploration of new technology solutions, further information search, language etc.)? • Is the learner prompted to reflect on processes involved in task completion?
2. Tasks need to be clearly communicated and structured	
Clarity and self-explicitness	<ul style="list-style-type: none"> • Are task instructions clearly formulated? • Are task objectives clear and easily identifiable to the learners? • Are the tasks divided into achievable steps? • Have intended task outcomes been specified? • Have evaluation criteria been provided?

Balance between task demand and task support	<ul style="list-style-type: none"> • Are task demands met by sufficient task support? For example <ul style="list-style-type: none"> - Linguistic demands → vocabulary support, sentence starters - Interactional demands → group formation processes, who makes the first step? - Technical demands → tutorials for tools, practice phases in the local classroom
Task sequencing	<ul style="list-style-type: none"> • Are the tasks varied in terms of outcomes and types of interaction? • Do tasks build up on each other? • Are the tasks arranged according to their complexity? • Does the task sequence follow established structures (pre-, while-, post-tasks and/or information exchange, comparison/analysis, and collaborative tasks)?
Technology and tasks	
Affordances	<ul style="list-style-type: none"> • Is the learner prompted to exploit affordances of new tools? • Is the learner prompted to notice pedagogical affordances of the tool?
Choice	<ul style="list-style-type: none"> • Can participants choose technologies to match their individual preferences?
Authenticity	<ul style="list-style-type: none"> • Does the use of technologies have relevance to real-life contexts?
ICC learning and multiliteracies	
Attitudes	<ul style="list-style-type: none"> • Are the learners prompted to encounter the partners in a way that supports openness and triggers curiosity? • Are the learners prompted to acknowledge other's values and perspectives and discover their own understanding of these? • Does the choice of tools help learners to engage on a personal level?
Knowledge of culture	<ul style="list-style-type: none"> • Do the tasks support the learning of cultural knowledge and practices? • Do the tasks make learners aware of their cultural dispositions and practices? • Do the tasks make learners aware of their cultural dispositions and practices? • Do the tasks make learners work with specific discourses? • Does the choice of tools support representation of cultural knowledge and practices?

Intercultural discovery and interaction	<ul style="list-style-type: none"> • Do the tasks allow for discovering new, interesting, similar or different aspects of the engaged cultures? • Are the learners prompted to operate cultural knowledge, attitudes, and skills under the constraints of real-time communication and interaction? • Does the choice of tools allow for varied forms of interaction ((a)synchronous)?
Intercultural interpretation and relation	<ul style="list-style-type: none"> • Are the learners prompted to interpret and explain documents, artefacts and concepts from different cultures and their own and create links between them? • Do the tasks enable learners to transfer their knowledge and competences to other contexts and participate in or create new discourses? • Does the choice of tools support negotiation of cultural practices and values?
Critical cultural awareness	<ul style="list-style-type: none"> • Are the learners prompted towards intercultural evaluation on the basis of explicit criteria? • Does the choice of tools allow for negotiation of cultural practices and values?

(Kurek, Müller-Hartmann 2017, 16)

For telecollaborative learners to perceive the added value of online intercultural exchanges, tasks need to be organically integrated into students' course syllabi in terms of topics and assessment. The integration of the Skype-mediated lessons into the course syllabi has been rather successful in the Monash-Urbino telecollaborative project, where the digital tasks devised (Carloni, Zuccala 2017, 125-129) enabled students to further analyse some of the topics discussed during face-to-face classroom instruction: “The videos, made available on the project websites, dealt with contemporary Italian cultural topics deeply connected to the literary topics presented in class. For example, Italy's brain drain was selected as a contemporary topic connected to issues dealt with in *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (2011 [1816]) [...] by Ugo Foscolo” (*ibidem*, 125).

Telecollaborative curriculum-based tasks, such as the following, may be devised:

- Practicing information-seeking and information-evaluating skills.
- Exploring a topic of inquiry or finding answers to a particular question.
- Reviewing multiple perspectives upon a topic.
- Collecting data remotely.
- Assisting authentic problem-solving.
- Publishing information syntheses or critiques for others to use. (Harris 2001)

Harris's classification of telecollaborative tasks may be especially useful to implement engaging learning activities:

Information collection and analysis [...]

- Information Exchanges: Students and teachers in different locations collect, share, compare and discuss information related to specific topics or themes that are experienced or expressed differently at each participating site. [...]

- Pooled Data Analysis: Students in different places collect data of a particular type on a specific topic and then combine the data across locations for analysis.

Problem Solving [...]

- Information Searches: Students are asked to answer specific, fact-based questions related to curricular topics. [...]

- Peer Feedback Activities: Students are encouraged to provide constructive responses to the ideas and forms of work done by students in other locations. [...]

- Parallel Problem Solving: Students in different locations work to solve similar problems separately and then compare, contrast, and discuss their multiple problem-solving strategies online.

- Sequential Creations: Students in different locations sequentially create a common story, poem, song, picture, or other product online. Each participating group adds their segment to the common product.

- [...] Problem Solving: Students simultaneously engage in communications-based real-time activities from different locations [...] [d]eveloping brainstormed solutions to real-world problems via teleconferencing. [...]

- Simulations: Students participate in authentic, but simulated, problem-based situations online [...] collaborating with other students in different locations.

- Social Action Projects: Students are encouraged to consider real and timely problems, then take action toward resolution with other students elsewhere. Although the problems explored are often global in scope, the action taken to address the problem is usually local. (*Ibidem*, 2001)

Creativity plays a pivotal role in online intercultural exchanges. Therefore, tasks need to enable telecollaborative learners to become creative foreign language users: “In developing an identity as L2 creative writers or producers, students can evolve from being L2 learners to being L2 users [...]” (Stickler, Hampel 2015, 64). A telecollaborative task design process enhancing students’ creative use of the foreign language entails:

- Selecting creativity-enhancing (online) tools
- Introducing and supporting the use of these tools without over-emphasising the technological aspect
- Ensuring that creativity is a necessary element of all learning
- Explaining the pedagogical value of creativity in language learning
- Providing supportive evaluation and positive feedback
- Clearly demonstrating the delineation between re-use and plagiarism
- Furthering critical self-evaluative skills in learners. (Stickler, Hampel 2015, 63-64)

Telecollaborative learners thus need to be provided with the opportunity to use language to devise collaborative digital artefacts fostering their agency and creativity. In the Monash-Urbino telecollaborative projects, students were required

to create multimodal intercultural-driven presentations discussed during screen-based lessons; in this context, through student-generated artefacts, students acted as creative knowledge and language producers while at the same time experiencing a high degree of autonomy and agency (Carloni, Zuccala 2017, 129).

Telecollaborative project assessment also needs to be integrated into the course syllabi. Online intercultural exchanges are time consuming (Guth, Helm, O’Dowd 2012, 44); to be sufficiently motivated to engage extensively in OIE tasks, it is important for learners to know – right from the beginning – that all the work done will be assessed and the assessment will be included in the course final grade (Carloni, Zuccala 2017, 122). Furthermore, progress and formative assessment, provided through digital customised assessment and self-assessment rubrics, are likely to be especially effective in virtual exchanges.

4.2.4.1 Telecollaborative socialisation and interaction patterns

Socialisation is pivotal for telecollaborative exchanges to succeed (Stickler, Hampel 2015, 59). In online intercultural exchanges, it is important for PSTs and students to get to know each other before the first desktop videoconferencing meeting. An example of ensuring this, is for both groups of participants to create five-minute videos to introduce themselves; PSTs and students can use the same template to create video self-introductions. Watching PSTs’ videos can be made more interesting for students by asking them to carry out fun activities, such as identifying their telecollaborative partner by detecting specific clues included in the video self-introductions (Carloni, Zuccala 2019 forthcoming). Furthermore, groups engaged in a telecollaborative project may devise technology-enhanced activities aimed at introducing the other group/s to the geographical contexts, such as cities or regions, where they are based; this type of activity has been successfully implemented in the Monash-Urbino project.

For successful task completion in telecollaborative exchanges, PSTs need also to prepare their students to communicate and interact successfully online in a foreign language providing them with:

- A training phase for exploring the tool to be used [...]
- Appropriate activity design (which could include warm-up activities to support the development of group cohesion, and tasks that focus on the use of particular modes of communication to facilitate interaction)
 - Ground rules for participation (including an online netiquette)
 - Close monitoring of interaction (particularly in the early stages)
 - Moderation of online communication
 - Regular feedback, encouraging learners to reflect on the experience. (Stickler, Hampel 2015, 63)

4.3 Telecollaborative projects: a set of guidelines

Task design, structuring, and sequencing are pivotal telecollaborative competences that PSTs are expected to develop in order to plan online intercultural exchanges. To help PSTs to devise effective telecollaborative projects, including task design and task sequencing, a telecollaborative project guideline, provided below, has been elaborated²³:

Stage 1: Information exchange²⁴

*Pre-task activities*²⁵

- Autonomous learning:
 - Objective: to enable learners/PSTs to familiarise themselves with the place where the telecollaborative partners are based.
 - o Digital interactive activities aimed at introducing learners/PSTs to the geographical contexts, such as countries and cities, where the partner groups are located.
- Autonomous learning:
 - Objective: to enable learners and PSTs to get to know each other before the first meeting in DVC.
 - o Multimodal self-introductions of students and PSTs. Students and PSTs watch each other's video self-introductions.

Stage 2: Comparison and analysis

Pre-task activities

- Autonomous learning or collaborative learning:
 - Objective: to activate students' prior knowledge on the topic of each DVC meeting.
 - o Brainstorming activities implemented, for example, through digital interactive mind maps that learners have to complete.
- Autonomous learning or collaborative learning:
 - Objective: to introduce the key vocabulary items and/or concepts necessary for students to understand/discuss the input/topic of the lesson.
 - o Introduction of key vocabulary items and/or concepts, for example, by means of matching activities implemented through digital noticeboards or other digital technologies.
- Autonomous learning or collaborative learning:

²³ PSTs can embed their telecollaborative tasks in free, user-friendly Weebly websites, which can be easily customised by beginner instructional designers.

²⁴ The macro-sequencing (information exchange; comparison and analysis; collaboration and product creation) suggested by Müller-Hartmann (2007), O'Dowd and Ware (2009), and Kurek and Müller-Hartmann (2017) has been adopted.

²⁵ As Guth and Helm suggest, each stage has been further organised into 3-step cycles (namely pre-task activities, desktop videoconferencing tasks, and post-task activities) (2012, 44).

- Objectives: to help students understand the input, such as videos and/or written texts provided and to monitor students’ comprehension of the input.
 - o While viewing/reading: students carry out activities while watching the videos or reading the written texts selected as input.
- Autonomous learning or collaborative learning:
 - Objective: to help students become autonomous in selecting online materials critically.
 - o Students can be required to find materials, such as videos and/or written texts, focusing on the topic selected for each lesson. Using digital technologies, students can outline and share with peers/PSTs the main points of the materials selected; the ideas pinpointed can then be discussed during DVC.

Tasks

- DVC learning environments:
 - Objective: to make the beginning of the lesson less face threatening for students.
 - o Ice-breaker activities.
- DVC learning environments:
 - Objectives: to promote the analysis of the topic of the lesson; to foster intercultural awareness and/or intercultural citizenship; and to enhance dialogical interaction in the target language.
 - o Post-viewing or post-reading activities that learners/PSTs carry out through dialogical interaction during Skype- or Zoom-mediated lessons.
 - Suitable tasks can be problem solving, decision making, opinion-exchange, and role plays. Other tasks can also be implemented.

Post-task activities

- E-journals:
 - Objectives: to foster learners’ metacognition; to enhance PSTs’ reflective teaching.
 - o Through e-journals, students share their perceptions and reflections on the DVC lessons with their peers using a template, namely answering a few open-ended questions focusing on issues such as topic engagement, intercultural competence awareness/intercultural citizenship, language development;
 - o Through e-journals, PSTs share their reflections on the pedagogical and technological aspects of the DVC lessons with the other PSTs using a template, namely answering a few open-ended questions provided by their university instructors.
- Self-evaluation questionnaires:
 - Objectives: to foster learners’ self-assessment; to foster PSTs’ reflective teaching practice.
 - o Learners complete an online self-evaluation questionnaire focusing on the various aspects and objectives of the lesson.
 - o Completing an online self-evaluation questionnaire, PSTs reflect on the development of their competences as telecollaborative task designers, task evaluators, and teachers.

- Assessment:
 - Objective: to assess students' performances.
 - o PSTs evaluate students using interactive customised digital rubrics.

Stage 3: Collaboration and product creation

- For the last telecollaborative lesson: collaborative production of a multimodal artefact focusing on intercultural aspects.
 - *If the telecollaborative project implemented aims to foster intercultural citizenship, both groups, namely students and PSTs, carry out civic actions in their local communities.*
 - Objective: to foster students' creativity, higher-order thinking skills, language skills, collaborative skills, and intercultural awareness/citizenship.

Pre-task activities

- Learners and PSTs select the topics and digital technologies they want to use to create their multimodal intercultural-driven artefacts.
 - Dyads, made up of one PST and one student (or only students), or triads, made up of one PST and two students (or only students), create their multimodal intercultural-driven artefacts.
 - All the learners and PSTs involved in the online intercultural exchanges watch the multimodal intercultural-driven artefacts created by the other dyads and/or triads made available on the project website.
 - *If the telecollaborative project implemented aims to foster intercultural citizenship, both groups, namely students and PSTs, plan the civic actions to be carried out in their local communities.*

Tasks

- Discussion of the content of the multimodal artefacts, devised by dyads or triads, in DVC environments. Two dyads (or one dyad and one triad – depending on the number of PSTs and students involved in the project) can discuss their artefacts in DVC environments. Learners are expected to lead the conversation, ask questions on the other dyad's presentation, answer questions about their own presentations, and manage turn taking. At the end of the discussion, students have to come up with three or more key intercultural points to share later with the other learners and PSTs on a digital noticeboard.
 - *If the telecollaborative project implemented aims to foster intercultural citizenship, both groups, namely students and PSTs, carry out the civic actions planned in their local communities.*

Post-task activities

- On a digital noticeboard, students share the three key intercultural points they have negotiated during the DVC. Everyone involved can thus browse the main ideas emerged in the various DVC discussions.
 - Students evaluate all dyads' multimodal artefacts to select a winning product. Through digital polling, learners and PSTs select the best multimodal presentation. The winning team can be awarded a prize.

- *If the telecollaborative project implemented aims to foster intercultural citizenship, both groups, namely students and PSTs, share and discuss the results of the actions carried out in their local communities through videos and/or during DVC and/or in shared digital spaces.*

- To foster metacognition, students can be asked to watch the video-recordings of their first and last DVC lessons to self-evaluate, through customized digital rubrics, their improvements in terms of language proficiency, talking time, and turn taking management using a customised interactive assessment rubric:

One of the benefits of using digital technologies is that a permanent record of the interactions can be used for both language learning and research. Students [...] [can be] asked to listen to and analyse the recordings of their conversations at different stages of the exchange to identify strengths and weaknesses as well as points for improvement. (Guth, Helm 2012, 46)

Likewise, PSTs can be required to watch the same video recordings to self-evaluate – using a customised interactive rubric – their ability to foster students’ engagement in terms of talking time and turn taking management. Furthermore, PSTs can be required to evaluate students’ language development and task management as well as self-evaluating their own ability to provide students with suitable feedback. PSTs and students can share and compare (parts of) their self-evaluations and discuss the results.

- Final online questionnaires:
 - questionnaire for students: learners evaluate the various aspects of the telecollaborative project.
 - questionnaire for PSTs: PSTs evaluate the various pedagogical and technological aspects of the telecollaborative project; PSTs reflect on the development of their competences as telecollaborative task designers, task evaluators, project designers, and teachers.

PSTs will modify the guidelines here provided to cater to the needs and characteristics of the various telecollaborative projects and institutional contexts.

5. Developing and structuring the blended course

After having posed the theoretical presuppositions and outlined a framework for blending the course from the perspective of PST trainers willing to expose their graduate students to desktop videoconferencing, this final portion of the study shifts towards a more “deliberately” pragmatic approach, intended to answer all the more-or-less empirical, “how to”-type questions raised by the task of blending an (existing) Italian Studies Unit. This is done in order to assist any (Australian) curriculum developers who may be interested in developing a similar format in collaboration with a PST training program overseas. Given their somewhat empirical nature, these guidelines should indeed not be understood

prescriptively but rather descriptively²⁶. As to the framework for this section, in answering these somewhat experiential questions, it is appropriate to draw upon the Tomlinson and Whittaker (2013, 243) framing checklist – based on four components (context, learners and teachers, course design and development/improvement of the blend) – which was followed in Carloni and Zuccala (2017, 119), and according to which the project-format itself had been developed.

Context

Amongst the preliminary and most practical aspects to be taken into account when developing the blend, from the perspective of a(n Australian) curriculum developer in collaboration with one (or more) Mediterranean European tertiary partner(s), there is the obvious matter of time zones, which cause changes across the semester²⁷. Taking that into consideration, and due to the way Italian Masters' programs in foreign language and culture tuition are structured (September to June), semester 1 of the Australian academic year may be the preferred one for implementing the blended course, as it will overlap with the time of the year in which most Italian training programs have scheduled placement for their students.

Learners and teachers

Instructor-student one-on-one meetings are conducted autonomously by the students in agreement with their teachers. Indicative suggestions, however, may be provided, to simplify the “negotiating process”, such as the recommendation that meetings be held between the culture workshop and the language workshop. If possible, the class calendar for the semester

²⁶ This is the reason why this section appears to be less heavily reliant on existing Online Intercultural Exchange (OIE) scholarship.

²⁷ To make this illustration more usable and to possibly save valuable curriculum development time, it seems appropriate to adhere to the 2020 Australian academic calendar in relation to its Italian counterpart. Monash academic calendar has been used, hence the table refers to Melbourne Time.

2020 Semester 1	Australia (Melbourne Time)	Italy (Rome Time)
Week1 2-6 March	Daylight Saving Time (DST)	-8 hours
Week 2 to week 4 9-27 March	DST	-8 hours
29 th March	DST	DST starts
Week 5 30 March-3 April	DST	DST -9 hours
5 April	DST ends	DST
Week 6 to week 12 6 April – 29 May	+ 10 hours	DST

may be organised so as to have the culture-centred workshop precede the language-centred one. This will enable learners to engage with the cultural content in the weekly workshop, and only then participate in the relevant Skype-mediated encounter and relative activities, while utilising, if needed, a portion of the following language workshop to seek clarification with the in-class language instructor and/or to explore further any particular aspects of the encounter which might need further attention.

Course design and developing/improving the blend

A comparative account of the feedback from the pilot trials conducted at Monash in 2017 and 2018 shows that Australian students react positively to the aforementioned possibility of a preliminary and mutual exchange of 4-5 minutes audio-video recordings (any suitable device) between overseas teachers and (Australian) learners²⁸. The video allows the (inter)actors to become mutually acquainted, in a digital guise, before partaking in the first live Skype-mediated one-on-one session. A video introduction of this sort aims to function as an ice-breaker and to diffuse the potential awkwardness of the first contact, while rendering the first simultaneous linguistic interaction less abrupt and, therefore, arguably more effective. In order to help students with this initial video-presentation and the first meeting, learners may be provided with a checklist, prompting them to cover a basic range of topics such as their name, their studies, their hobbies, their passion/reasons for studying Italian. As to the timing of each session, the 2017 and 2018 Monash pilot trials indicates 30 minutes long-Skype sessions (excluding preparation as in pre- and while-viewing activities) as being the ideal time perceived by students (see Carloni, Zuccala 2017, 134) for the sessions to be both effective and enjoyable. Anything exceeding that timeframe has been (mostly) negatively reported in the feedback.

In accordance with the collaborative nature of the project, selecting the topics and creating a meeting roster matching the Unit overall schedule may be done, as mentioned, in collaboration with the PSTs and co-developers. Before selecting the thematic areas upon which to construct the telecollaborative sessions, it appears necessary to sort out a suitable number of Skype sessions/meetings to be conducted throughout the semester. On the basis of the 12 teaching weeks of which an Australian semester consists, factors to be taken into account may include: allowing the students the first week/first two Skype-free weeks for them to familiarise with the course and other gaps/pauses in correspondence of major

²⁸ Data collected during the 2018 pilot trial, in which the requirement of a mutual video-introduction was in place, show that over 90% of learners considered themselves “calm” and/or “comfortable” during the first meeting, and that shows an improvement upon the 2017 feedback in relation to the perceived awkwardness on Skype session 1.

assessment tasks throughout the course, i.e. major culture essays (1000 words or more) or main grammar test(s). After a number has been agreed upon, the following step is that of extrapolating as many topics/thematic areas from the culture components of the Unit as the telecollaborative sessions are going to be, minus 1 (session N-1). The missing one is identified as the session left out, at the end of teaching period, for assessing learners' final presentation/artefact and its discussion both digital with their instruction and face to face in class.

Evidence from 2017 and 2018 trials show that the Weebly+Mindmaster+Padlet+Googleforms+UtellStory toolpackage (Carloni and Zuccala 2017, 125-129) is one that allows for the realisation of an effective pre-, while- and post-viewing digital content in line with the Technological, Pedagogical, and Content Knowledge (TPACK) framework (Mishra, Koehler 2006; Koehler, Mishra 2008). While the specificity of this digital content has been addressed in detail elsewhere and is thus in no immediate need of further exploration, it seems relevant to highlight a comparatively unexplored link between the theoretical relationship between digital component and regular in-class instruction, and the way such relationship may be transferred into the course blend.

The rationale of the overall project being that of transporting the student in a “decenter[ed]” space in which “learners examine phenomena and experience their own cultural situatedness while seeking to enter into the cultural worlds of others” (Scarino 2014, 391), it is important to facilitate such a ‘decentering’ operation through a technical/digital separation of the ordinary digital environment for the course and the Skype-mediated component. Such separation can be easily achieved through embedding only a link to the project webpage(s) in the chosen learning platform for the Unit (i.e. Moodle or Blackboard). Through this separation, students are digitally enabled and encouraged to leave their ordinary learning environment and to enter, on a weekly basis, a new and far more personalised space for one-on-one, cross-cultural and inter-linguistic exchange. In order to facilitate such immersion, the Weebly-powered space may be themed according to the (Italian) geographical location and cultural landscape from which the PSTs are operating (i.e. Urbino- and Renaissance-themed in the case of a University of Urbino PST cohort). Also, exchanges of video-introductions and Skype sessions may be preceded by similarly-themed introductory online activities, also aimed at familiarising students with the features of the new digital learning environment.

When it comes to devising a tool for assessing the effectiveness of the project (by using, in this case, a tasks list from Monash's eight non-elective Italian Studies Units²⁹), the Skype-mediated component of the course ap-

²⁹ All of those Units usually comprise, along with a written examination to be undertaken during exam period, one or more culture essays, one or more writing folios and one or more

pears to fall best into the category of, and/or replace, an oral task, when an oral task is available. In doing so, the proportional weight of the task may be taken into account. In order to further students’ engagement (see above), all aspects of the project may be taken into consideration in the point system for determining the final score for the component, including completing of all activities and accompanying questionnaires for each meeting and producing all the materials required, such as video-introduction and final cross-cultural presentations. While it seems redundant to focus on the design of the final “learner-generated” artefact (Carloni, Zuccala 2017, 129), it is appropriate to stress the simultaneous needs for the PTS overseas to be involved in the marking process and yet for the students’ final artefact to be double-marked by the (Australian) language instructor, so as to guarantee that marking standards of the delivering institution be followed.

As to potential motivational strategies to be put in place for improving students’ involvement, a comparative account of 2017 and 2018 trials points toward the effectiveness of devising a reward system. Specifically, within the boundaries of academic appropriateness, curriculum developers may find that rewarding the best cross-cultural presentation (as voted by the students themselves) with a limited amount of extra (free) one-on-one Skype tuition, works as an effective motivating device.

6. Some concluding remarks on benefits, affordability and further potential applications within and beyond the Australian context

This essay has unfolded along a double trajectory. On the one hand, it has illustrated the PSTs- centred theoretical outlines along which the Monash-Urbino collaboration’s format has been developed, and it has highlighted its main points from a PSTs’ training perspective, thus providing PSTs trainers with a possible framework through which to engage PSTs in similarly-designed projects. On the other hand, this study has provided Unit designers with some trial-based guidelines and suggestions as to how an additional/alternative blended Skype-mediated component may be devised, for complementing and enriching any existing Italian Studies Unit for which a need and/or a possibility for enhancement might be envisioned.

As a way of concluding this theoretical as well as pragmatic scholarly excursion into the domain of Skype-mediated blended learning, it seems appropriate to bring together the two research threads characterising the study, by pointing out some of those overall advantages of the project which have not

grammar tests, and one oral task (at Monash no oral task is worth over 10% of the overall mark), it thus makes sense for the component to fully or partially replace the oral assignment(s).

previously been addressed³⁰. In doing so, it is relevant to focus on those most closely related to the aspects of the project discussed here: namely, its inherent pedagogical flexibility, which makes it inherently prone to constant updating, and its equally intrinsic “sustainability” over time. As to the first point, with pedagogical practices in the digital age evolving as quickly as never before and with curriculum developers and program coordinators increasingly aware on the financial front, one aspect that seems particularly important as far as designing and implementing a Unit goes, is that of the “life-span” of the unit itself: that is to say, the timeframe within which the Unit may be delivered and the time (and costs) related to updating the Unit, so as to ensure that standards are maintained semester after semester.

In this respect, it is important to stress how a blended course, revolving around the training of Pre-Service foreign language specialists, is designed to be inherently capable of keeping up with said pedagogical innovations. The Italian Masters’ program (in collaboration with which the blended component is designed and implemented) is systematically prompted, year by year, to update and upgrade both its own teaching practices and those to which its graduate students are required to become accustomed, in order to remain meaningful and competitive within its own academic market. This appears to have the potential for triggering a somewhat virtuous circle, by means of which the design and digital layout of the project as it is delivered to learners, as well as its pedagogical groundings, benefit from the constant/annual updating of the “parent-program” overseas. Furthermore, such updating does not seem to involve any extra-costs on either part.

Highlighting the intrinsic sustainability of updating the Unit’s format and content on a yearly basis leads to focus on the overall financial sustainability/affordability of the project itself. Unlike most of the telecollaboration projects either recently or currently implemented in Australia (see Tudini 2016), this format does not, in fact, rely on institutional funding of any kind nor on any voluntary/*pro bono* service by those involved. The reason is that there does not seem to be any in-built specific cost related to the implementation of a blended Unit constructed in this format: not only the updating but also the initial co-designing of the blend can take place in the form of PSTs-oriented workshops supervised by faculty members within the graduate program.³¹

³⁰ Attention has been drawn to such positive outputs, related to incorporating a blended Skype- and PST- centred components as: perceived linguistic improvement, increased digital literacy, increased metacognitive knowledge, increased proactivity and participation in the learning process, both through existing scholarship in the field (*inter alia* Gruba, Hinkelman 2012; Garrison, Vaughan 2008; Means *et al.* 2010; Ushida 2005; Blake *et al.* 2008; Gleason 2013; Liddicoat, Scarino 2013; Hampel, Stickler 2012; Codreanu, Celik 2013; Malinowski, Kramsch 2014) and by students’ perception surveys (Carloni, Zuccala 2017).

³¹ The cost-free nature of the format may play an even more relevant role in cases in which the blended component is to be introduced in lieu of an existing in-class instruction session.

The affordability of the format directly links to the potential contexts, not only within the Australian tertiary education landscape, to which a project of this sort may hold appeal and to which it may be extended. In this regard, the possibilities of incrementing the impact of this project seem to expand in three directions: (i) “intra-institutional”: according to which the project might be extended to Units at a lower-than-advanced linguistic proficiency level, and specifically those, such as immediate post-VCE Units (see above), which seem to be structurally most in need of it; (ii) “cross-institutional”: according to which the format might be extended to other kinds of institutions in the country, such as (Victorian) Certificate of Education preparation courses and/or technical colleges; (iii) “trans-national”: according to which the project might be expanded so as to involve (by continuing to pivot on the Urbino-based Master’s for Teaching Italian to Foreigners) different educational realities outside Australia. These can best be described as being part of the Global South,³² and the deployment, in those institutions, of digital tools, such as Skype, immediately acquires further meaning and also bears further ideological implications, particularly in relation to the current debate on decolonising tertiary education.

References

- Angelova Maria, Zhao Ying (2016), “Using an Online Collaborative Project Between American and Chinese Students to Develop ESL Teaching Skills, Cross-cultural Awareness and Language Skills”, *Computer Assisted Language Learning* XXIX, 1, 167-185, doi: 10.1080/09588221.2014.907320.
- Argyris Chris, Schön D.A. (1978), *Organizing Learning: A Theory of Action Perspective*, Addison-Wesley Publishing.
- Barrett Martyn (2017), “Foreword”, in Michael Byram, Irina Golubeva, Han Hui, Manuela Wagner (eds), *From Principles to Practice in Education for Intercultural Citizenship*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 9-13.
- Beelen Jos, Jones Elspeth (2015), “Redefining Internationalisation at Home”, in Adrian Curaj, Liviu Matei, Remus Pricopie, Jamil Salmi, Peter Scott (eds), *The European Higher Education Area: Between Critical Reflections and Future Policies*, Dordrecht, Springer, 67-80.
- Belz J.A. (2002), “Social Dimensions of Telecollaborative Foreign Language Study”, *Language Learning & Technology* VI, 1, 60-81.
- Belz J.A., Vyatkina Nina (2008), “The Pedagogical Mediation of a Developmental Learner Corpus for Classroom-Based Language Instruction”, *Language Learning and Technology* XII, 3, 33-52, doi: 10125/44154.

In such instances, a more or less systematic implementation of the format might be used for re-budgeting one or more Units or even an entire program.

³²In this respect, South Africa appears to be a particularly relevant example – notwithstanding the specificities of any given educational environment – and in relation to it, it might be useful to refer to Anita Virga’s essay “Transformation through telecollaboration”, in this section.

- Bennett J.M. (1993), "Cultural Marginality: Identity Issues in Intercultural Training", in M.R. Paige (ed.), *Education for the Intercultural Experience*, Yarmouth, Intercultural Press, 109-135.
- (2008), "On Becoming a Global Soul: A Path to Engagement during Study Abroad", in Victor Savicki (ed.), *Developing Intercultural Competence and Transformation: Theory, Research, and Application in International Education*, Sterling, Stylus, 13-31.
- Bennett Milton J. (2004), "Becoming Interculturally Competent", in J.S. Wurzel (ed.), *Toward Multiculturalism: A Reader in Multicultural Education*, Newton, MA, Intercultural Resource Corporation, 62-77.
- Blake R.J. (2009), "The Use of Technology for Second Language Distance Learning", *The Modern Language Journal* 93. Focus Issue: *Technology in the Service of Language Learning: Update on Garret (1991), Trends and Issues*, 822-835.
- Blake R.J., Wilson N.L., Cetto Maria, Pardo-Ballester Cristina (2008), "Measuring Oral Proficiency in Distance, Face-to-Face, and Blended Classrooms", *Language Learning & Technology* XII, 3, 114-127; online: <<http://llt.msu.edu/vol12num3/blakeetal.pdf>> (11/2018).
- Byram Michael (1997), *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*, Clevedon, Multilingual Matters.
- (2008a), "Intercultural Citizenship and Foreign Language Education", *European Year of Intercultural Dialogue: Discussing with Languages and Cultures*, 122-132; online: <<http://www.frl.auth.gr/sites/congres/Interventions/FR/byram.pdf>> (11/2018).
- (2008b), *From Foreign Language Education to Education for Intercultural Citizenship. Essays and Reflections*, Clevedon/Buffalo/Toronto, Multilingual Matters.
- Byram Michael, Golubeva Irina, Hui Han, Wagner Manuela (2017), "Introduction", in Idd. (eds), *From Principles to Practice in Education for Intercultural Citizenship*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 21-35.
- Canagarajah Suresh (2013), "Agency and Power in Intercultural Communication: Negotiating English in Translocal Spaces", *Language and Intercultural Communication* XIII, 2, 202-224, doi:10.1080/14708477.2013.770867.
- Carloni Giovanna, Zuccala Brian (2017), "Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: an analysis of students' perceptions", *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* VI, 6, 115-139, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22333.
- (forthcoming 2019), "Blending Italian 'Down-Under' through Skype: A diacronic and Comparative Account of a Telecollaborative Project between Italian Studies at Monash (AU) and the University of Urbino (IT)", in Jean Fornasiero, Robert Amery, Sarah Reed, Hui Ling Xu (eds), *Intersections: Collaboration and the Future of Languages and Cultures*, Adelaide, Adelaide, UP.
- Codreanu Tatiana, Celik C.C. (2013), "Effects of Webcams on Multimodal interactive Learning", *ReCALL* XXV, 1, 30-47, doi: 10.1017/S0958344012000249.
- Connelly M.F., Clandinin J.D. (1986), "On Narrative Method, Personal Philosophy, and Narrative Unities in the Story of Teaching", *Journal of Research in Science Teaching* 23, 293-310.
- Cuestas Verjano Aida (2013), "Using Skype in a Primary Class: A Case Study", *Bella-terra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* VI, 2, 49-68; online: <<https://revistes.uab.cat/jtl3/article/viewFile/521/572>> (11/2018).

- Develotte Christine, Guichon Nicolas, Vincent Caroline (2010), “The Use of the Webcam for Teaching a Foreign Language in a Desktop Videoconferencing Environment”, *ReCALL* XXII, 3, 293-312, doi: 10.1017/S0958344010000170.
- De Wit Hans (2016), “Internationalisation and the Role of Online Intercultural Exchange”, in Tim Lewis, Robert O’Dowd (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, Routledge, 69-82.
- Eaton S.E. (2010), “Using Skype in the Second and Foreign Language Classroom”, Social Media Workshop *Get Your ACT(FL) Together Online: Standards Based Language Instruction via Social Media*, Language Acquisition Resource Center (LARC), San Diego State University, 4 August; online: <<http://sites.google.com/site/larcsocialmediaworkshop/>> (11/2018).
- Elia Antonella (2006), “Language Learning in Tandem via Skype”, *The Reading Matrix* VI, 3, Anniversary Special Issue — *CALL Technologies and the Digital Learner*, 269-280.
- Ernest Pauline, Montse Guitert Catasús, Hampel Regine, Heiser Sarah, Hopkins Joseph, Murphy Linda, Stickler Ursula (2013), “Online Teacher Development: Collaborating in a Virtual Learning Environment”, *Computer Assisted Language Learning* XXVI, 4, 311-333, doi: 10.1080/09588221.2012.667814.
- European Parliament (2015), *Internationalisation of Higher Education. A study by Hans de Wit, Fiona Hunter, Eva Egron-Polak and Laura Howard*; online: <http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2015/540370/IPOL_STU%282015%29540370_EN.pdf> (11/2018).
- Fuchs Christoph, Hauck Mirjam, Müller-Hartmann Andreas (2012), “Promoting Learner Autonomy through Multiliteracy Skills Development in Cross-institutional Exchanges”, *Language Learning & Technology* XVI, 3, 82-102; online: <<http://llt.msu.edu/issues/october2012/fuchsetal.pdf>> (11/2018).
- Garrison D.R., Vaughan D.N. (2008), *Blended Learning in Higher Education. Framework, Principles, and Guidelines*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Gleason Jesse (2013), “University of Florida Dilemmas of Blended Language Learning”, *Learner and Teacher Experiences CALICO Journal* XXX, 3, 323-341.
- Goodfellow Robin, Jeffreys Ingrid, Miles Terry, Shirra Tim (1996), “Face-to-face Language Learning at a Distance? A Study of a Video-conferencing Try-out”, *ReCALL* VIII, 2, 1996, 5-16.
- Gruba Paul, Hinkelman Don (2012), *Blending Technologies in Second Language Classrooms*, New York, Palgrave Macmillan.
- Guichon Nicolas (2009), “Training Future Language Teachers to Develop Online Tutors’ Competence through Reflective Analysis”, *ReCALL* XXI, 2, 166-185, doi: 10.1017/S0958344009000214.
- Guth Sarah, Helm Francesca (2012), “Developing Multiliteracies in ELT through Telecollaboration”, *ELT Journal* LXVI, 1, 42-51, doi: 10.1093/elt/ccr027.
- Guth Sarah, Helm Francesca, O’Dowd Robert (2012), *University Language Classes Collaborating Online. A Report on the Integration of Telecollaborative Networks in European Universities*; online: <http://www.ucml.ac.uk/sites/default/files/pages/162/Telecollaboration_report_Final_0.pdf> (11/2018).
- Hampel Regine (2010), “Task Design for a Virtual Learning Environment in a Distant Language Course”, in Michael Thomas, Hayo Reinders (eds), *Task-based Language Learning and Teaching with Technology*, London, Continuum Publishing, 131-153.

- Hampel Regine, Stickler Ursula, eds (2015), *Developing Online Language Teaching: Research-Based Pedagogies and Reflective Practices*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Harris Judy (2001), "Teachers as Telecollaborative project designers: A Curriculum-based approach", *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education* I, 3; online: <<https://www.citejournal.org/volume-1/issue-3-01/seminal-articles/article1-htm-29>> (11/2018).
- Hauck Mirjam (2010), "The Enactment of Task Design in Telecollaboration 2.0", in Michael Thomas, Hayo Reinders (eds), *Task-based Language Learning and Teaching with Technology*, London, Continuum, 197-217.
- Helm Francesca (2013), "A Dialogic Model for Telecollaboration", *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* VI, 2, 28-48; online: <<http://revistes.uab.cat/jtl3/article/view/522/571>> (11/2018).
- (2015), "The Practices and Challenges of Telecollaboration in Higher Education in Europe", *Language Learning & Technology* XIX, 2, 197-217; online: <<http://www.lltjournal.org/item/2910>> (11/2018).
- Jin Lin (2013), "Language Development and Scaffolding in a Sino-American Telecollaborative Project", *Language Learning & Technology* XVII, 2, 193-219.
- Kern Richard (2014), "Technology as Pharmakon: The Promise and Perils of the Internet for Foreign Language Education", *Modern Language Journal* XCVIII, 1, 330-347.
- Kissock Craig, Richardson Paula (2010), "Calling for Action within the Teaching Profession: It Is Time to Internationalize Teacher Education", *Teaching Education* XXI, 1, 89-101, doi: 10.1080/10476210903467008.
- Koehler J.M., Mishra Punya (2008), "Introducing TPCK. AACTE Committee on Innovation and Technology", in M.C. Herring, M.J. Koehler, Punya Mishra (eds), *The Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPCK) for Educators*, Mahwah NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 3-29.
- Kozar Olga (2016), "Text Chat During Video/Audio Conferencing Lessons: Scaffolding or Getting in the Way?", *CALICO Journal* XXXIII, 2, 231-259.
- (2018), "Teaching Conversational English to Adult Learners via Skype: A Russian Perspective", in Anne Burns, Joseph Siegel (eds), *International Perspectives on Teaching the Four Skills in ELT: Listening, Speaking, Reading, Writing*, New York, Palgrave Macmillan, 125-137.
- Kurek Malgorzata, Müller-Hartmann Andres (2017), "Task Design for Telecollaborative Exchanges: In Search of New Criteria", *System* LXIV, 7-20.
- Leask Betty (2015), *Internationalising the Curriculum*, Abingdon, Routledge.
- Lantolf J.P., ed. (2000), *Sociocultural Theory and Second Language Learning*, Oxford, Oxford UP.
- Lantolf J.P., Thorne S.L. (2006), "Sociocultural Theory and Second Language Learning", in Bill Van Patten, John Williams (eds), *Theories in Second Language Acquisition*, Mahwah NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 201-224.
- Lewis Tim, O'Dowd Robert (2016a), "Introduction to Online Intercultural Exchange", in Idd. (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 3-20.
- (2016b), "Online Intercultural Exchange and Foreign Language Learning: A Systematic Review", in Idd. (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 21-66.

- Liddicoat J.A., Scarino Angela (2013), *Intercultural Language Teaching and Learning*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Liddicoat J.A., Scarino Angela, Curnow T.J., Kohler Michelle, Scrimgeour Andrew, Morgan A.-M. (2007), “An Investigation of the State and Nature of Languages in Australian Schools”. Prepared by the Research centre for Languages and Cultures Education, University of South Australia. Australian Government. Department of Education, Employment and Workplace Relations.
- Malinowski David, Kramsch Claire (2014), “The Ambiguous World of Heteroglossic Computer-Mediated Language Learning”, in Adrian Blackledge, Angela Creese (eds), *Heteroglossia as Practice and Pedagogy*, Dordrecht, Springer, 155-178.
- Marsh David, Pavón Vázquez Victor, Frigols Martín M.J. (2013), *The Higher Education Languages Landscape: Ensuring Quality in English Language Degree Programmes*, Valencia, Valencian International University.
- Means Barbara, Toyama Yukie, Murphy Robert, Bakia Marianne, Jones Karla (2010), *Evaluation of Evidence-Based Practices in Online Learning: A Meta-Analysis and Review of Online Learning Studies*, US Department of Education Office of Planning, Evaluation, and Policy Development, Policy and Program Studies Service; online: <<http://www2.ed.gov/rschstat/eval/tech/evidence-based-practices/finalreport.pdf>> (11/2018).
- Meskill Carla, Anthony Natasha (2014), “Managing Synchronous Polyfocality in New Media/New Learning: Online Language Educators’ Instructional Strategies”, *System* 42, 177-188.
- Meskill Carla, Anthony Natasha, Hilliker-Van Strander Shannon, Tseng Chi-hua, You Jieau (2006), “Expert-Novice Teacher Mentoring in Language Learning Technology”, in Philip Hubbard, Mike Levy (eds), *Teacher Education and CALL*, Amsterdam, John Benjamins, 283-300.
- Mishra Punya, Koehler J.M. (2006), “Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Integrating Technology in Teacher Knowledge”, *Teachers College Record* CVIII, 6, 1017-1054.
- Moate Josephine (2011), “Reconceptualising the Role of Talk in CLIL”, *Journal of Applied Language Studies* V, 2, 17-35.
- Müller-Hartmann Andreas (2007), “Teacher Role in Telecollaboration. Setting up and Managing Exchanges”, in Robert O’Dowd (ed.), *Online Intercultural Exchange. An Introduction for Foreign Language Teachers*, Clevedon, UK, Multilingual Matters, 41-61.
- Murphy Linda, Shelley Monica, Baumann Uwe (2010), “Qualities of Effective Tutors in Distance Language Teaching: Student Perceptions”, *Innovation in Language Learning and Teaching* IV, 2, 119-136.
- O’Dowd Robert (2006), *Telecollaboration and the Development of Intercultural Communicative Competence*, Berlin, Langenscheidt.
- O’Dowd Robert, Ritter Markus (2006), “Understanding and Working with ‘Failed Communication’ in Telecollaborative Exchanges”, *CALICO Journal* XXIII, 3, 623-642; online: <<https://eric.ed.gov/?id=EJ835484>> (11/2018).
- (2012), “Intercultural Communicative Competence through Telecollaboration”, in Jane Jackson (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*, Abingdon, Routledge, 340-356.
- (2015), “Supporting In-service Language Educators in Learning to Telecollaborate”, *Language Learning & Technology* XIX, 1, 64-83; online: <<http://www.lltjournal.org/item/2888>> (11/2018).

- (2016), “Emerging Trends and New Directions in Telecollaborative Learning”, *CALICO Journal* XXXIII, 3, 291-310.
- O’Dowd Robert, Ware Paige (2009), “Critical Issues Intelecollaborative Task Design”, *CALL Journal* XXII, 2, 173-88.
- Porto Melina (2017), “Mural Art and Graffiti: Developing Intercultural Citizenship in Higher Education Classes in English as a Foreign Language in Argentina and Italy”, in Michael Byram, Irina Golubeva, Han Hui, Manuela Wagner (eds), *From Principles to Practice in Education for Intercultural Citizenship*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 226-239.
- Porto Melina, Byram Michael (2015), “Developing Intercultural Citizenship Education in the Language Classroom and Beyond”, *Argentinian Journal of Applied Linguistics* III, 2, 9-29.
- Porto Melina, Houghton S.A., Byram Michael (2017), “Intercultural Citizenship in the (Foreign) Language Classroom”, *Language Teaching Research* XXII, 5, 1-15, doi: 10.1177/1362168817718580.
- Scarino Angela (2014), “Learning as Reciprocal, Interpretive Meaning-Making: A View from Collaborative Research into the Professional Learning of Teachers of Languages”, *The Modern Language Journal* XCVIII, 1, 386-401, doi: 10.1111/j.1540-4781.2014.12068.x.
- Stanojević M.M. (2015), “Developing Online Teaching Skills: The DOTS Project”, in Regine Hampel, Ursula Stickler (eds), *Developing Online Language Teaching: Research-based Pedagogies and Reflective Practices*, New York, Palgrave Macmillan, 123-132.
- Stickler Ursula (2012), “The Use of Videoconferencing to Support Multimodal Interaction in an Online Language Classroom”, *ReCaLL* XXII, 2, 116-137, doi: 10.1017/S095834401200002X.
- (2015), “Introduction: From Teacher Training to Self-Reflective Practice”, in Regine Hampel, Ursula Stickler (eds), *Developing Online Language Teaching: Research-based Pedagogies and Reflective Practices*, New York, Palgrave Macmillan, 13-20.
- Stickler Ursula, Hampel Regine (2015), “Transforming Teaching: New Skills for Online Language Learning Spaces”, in Idd. (eds), *Developing Online Language Teaching: Research-based Pedagogies and Reflective Practices*, New York, Palgrave Macmillan, 57-66.
- Sykes J.M. (2018), “Interlanguage Pragmatics, Curricular Innovation, and Digital technologies”, *CALICO Journal* XXXV, 2, 120-14.
- Terhune N.M. (2016), “Language Learning Going Global: Linking Teachers and Learners via Commercial Skype-based CMC”, *Computer Assisted Language Learning* XXIX, 6, 1071-1089, doi: 10.1080/09588221.2015.1061020.
- Tomlinson Brian, Whittaker Claire (2013), “Questions for Blended Learning Course Designers”, in Idd. (eds), *Blended Learning in English Language Teaching: Course Design and Implementation*, London, British Council, 243; online: <http://www.teachingenglish.org.uk/sites/teacheng/files/pub_D057_Blended%20learning_FINAL_WEB%20ONLY_v2.pdf> (11/2018).
- Tudini Vincenza (2016), “An Overview of Online Intercultural Exchange in the Australian Context”, in Robert O’Dowd, Tim Lewis (eds), *Online Intercultural Exchange: Policy, Pedagogy, Practice*, London, Routledge, 111-127.
- Ushida Eiko (2005), “The Role of Students’ Attitudes and Motivation in Second Language Learning in Online Language Courses”, *CALICO Journal* II, 1, 49-

- 78; online: <<https://journals.equinoxpub.com/index.php/CALICO/article/view/23165/19170>> (11/2018).
- Van den Branden Kris (2006), *Task-based Language Education. From Theory to Practice*, Cambridge, Cambridge UP.
- Victorian Certificate of Education Italian Study Design. Accreditation Period 2005-2018*. Victorian Curriculum and Assessment Authority (VCAA). Victoria State Government; online: <<http://www.vcaa.vic.edu.au/documents/vce/italian/italiansd.pdf>> (11/2018).
- Victorian Certificate of Education Italian Study Design. Accreditation Period 2019-2023*. Victorian Curriculum and Assessment Authority (VCAA). Victoria State Government; online: <https://www.vcaa.vic.edu.au/Documents/vce/italian/ItalianSD_2019.pdf> (11/2018).
- Vinagre Margarita (2016), “Promoting Intercultural Competence in Culture and Language Studies: Outcomes of an International Collaborative Project”, in Elena Martín-Monje, Izaskun Elorza, Blanca García Riaza (eds), *Technological Advances in Specialized Linguistic Domains: Practical Applications and Mobility*, London, Routledge, 23-35.
- Vygotsky L.S. (1978), *Mind and Society: The Development of Higher Mental Processes*, Cambridge, MA, Harvard UP.
- Wagner Manuela, Byram Michael (2017), “Intercultural Citizenship”, in Y.Y. Kim (ed.), *The International Encyclopedia of Intercultural Communication*, Oxford, Wiley, 1-6.
- Ware P.D., Kramsch Claire (2005), “Toward an Intercultural Stance: Teaching German and English through Telecollaboration”, *Modern Language Journal* LXXXIX, 2, 190-205.
- Ware P.D., O’Dowd Robert (2008), “Peer Feedback on Language Form in Telecollaboration”, *Language Learning & Technology* XII, 1, 43-63; online: <<http://www.lltjournal.org/item/2616>> (11/2018).
- Wertsch J.V. (1991), *Voices of the Mind: A Sociocultural Approach to Mediated Action*, London, Harvester Wheatsheaf.
- Williams Marion, Burden R.L. (1997), *Psychology for Language Teachers*, Cambridge, Cambridge UP.
- Yen Y.C., Hou H.T., Chang K.E. (2013), “Applying Skype in English as a Foreign Language Instruction: Effect on Students’ Speaking Errors”, in Wang Jhing-Fa, Lau Rynson (eds), *Advances in Web-Based Learning – ICWL 2013. Lecture Notes in Computer Science*, Berlin-Heidelberg, Springer, 312-319.

Sitography

- The DOTS (Developing Online Teaching Skills) Project, <<http://dots.ecml.at>> (11/2018).
- European Credit Transfer and Accumulation System, <https://ec.europa.eu/education/resources/european-credit-transfer-accumulation-system_en> (11/2018).
- Google Forms, <<https://www.google.com/forms/about>> (11/2018).
- Penzu, <<https://penzu.com>> (11/2018).
- Skype, <<https://www.skype.com>> (11/2018).
- Zoom, <<https://zoom.us>> (11/2018).
- Weebly Education, <<https://education.weebly.com>> (2018).

The challenges of digitally-mediated Italian language and culture development: Engaging the online learner through gamification

Giorgia Bassani, Margherita Bezzi, Luca Mă

California State University Florence Campus (<giorgette.bassani30@gmail.com>)

Politecnico di Milano (<margheritabezzi@yahoo.com>)

Chengdu Institute Sichuan International Studies University (<luca.cavalli24@libero.it>)

Abstract

This study explores the digital tools, activities, and rewards used in a blended Italian language and culture acquisition project. It discusses gamification in online teaching as an important strategy to engage learners, to increase their motivation, and to enhance their language acquisition. The results of the study could provide directions for future research in the field.

Keywords: *digital tools, gamification, Italian language and culture, motivation, online teaching*

*1. Introduction*¹

This study discusses gamification in online teaching as an effective strategy to engage learners, and to enhance language and culture acquisition. Muntean explains: “Gamification helps students gain motivation towards studying, and because of the positive feedback they get pushed forwards and become more interested and stimulated to learn. Gamification can constitute a powerful boost to determine them to study/read more” (2011, 328).

This paper explores digital tools, activities, and rewards used within the blended project “Let’s go digital! Contemporary Italy ‘surfs’ to Monash: discovering literature, culture and language”, between Monash University

¹ Giorgia Bassani wrote sections 1, 3, 3.2, 3.4, 4, 4.2, 4.2.1; Margherita Bezzi wrote sections 2, 3.1, 3.1.2, 4.1, 4.1.2, 4.1.3, 4.1.4; Luca Mă wrote sections 3.3, 5, 6.

(Melbourne, Australia) and the University of Urbino (Italy)². It illustrates the strategies used both to stimulate students' motivation and to make learners feel comfortable during both asynchronous and synchronous lessons.

The idea of this case study³ originated from the wish to create motivating classes of contemporary Italian language and culture and to enhance curiosity and fun in all the participants. Consequently, the research questions were: "how can the gamification be applied to this blended project?", "what are the best tools, activities, and strategies to use in this project?", and "how do learners and teachers could react to the gamification?". The next step was to analyse both students' and teachers' needs and the project goals to find the best tools and activities to implement. Then, the attention focused on participants' perception and, as Zaidah states, the purpose was "to go beyond the quantitative statistical results and understand the behavioural conditions through the actor's perspective" (2007, 1).

In the following paragraphs, the context of the above-mentioned project, the target, and the digital tools used are presented as well as the course-tailored gamified activities, strategies, and techniques implemented. Moreover, data obtained through online questionnaires are mentioned and discussed: the results analyse both the rationale underpinning their use in the technology-enhanced context and students' and teachers' feedback.

This paper also offers an overview of the limitations of the project and provides some directions for future research in the field.

2. Project context and target

The blended project consisted of two parts: the first course that took place at Monash University and the online course. The first course (in Melbourne, Australia) included the teaching of Italian literature, while the topics of the online part concerned contemporary Italian life and culture. The online lessons were taught and created by native Italian teachers on the basis of the Monash University syllabus. They chose authentic videos⁴ to provide an interesting and modern frame of Italian culture and society according to the features of the target and the goals of the syllabus.

Eight instructors worked collaboratively to create four lessons divided into two parts: an asynchronous one and a synchronous one. Students were asked to independently complete the asynchronous part (including a brainstorming

²This project was developed from March to May 2018. It was the second edition of the blended project between Monash University and the University of Urbino.

³The idea of this case study was proposed by Margherita Bezzi.

⁴All videos (movie clips, TV programs, interviews) were taken from YouTube: <<https://www.youtube.com>> (11/2018).

activity, a matching activity, and a comprehension activity), while during the synchronous one (including intercultural questions and a role play), learners were guided by their Italian teachers in Skype sessions.

All the students were between 18 and 22 years old and their level of language in Italian ranged from B1 to C1 (according to the European Framework). It is quite interesting to note that all of them had studied Italian before applying to Monash University: as they probably had found it stimulating and appealing, they chose to continue studying the language. Moreover, it is worth mentioning that all of them were employed or were actively searching for a job: thus, they were probably dynamic and willing to build their future from many angles.

Among the reasons they choose to study Italian at Monash University, they cited family origins, work and studies, language and culture. For this purpose, it is quite interesting to observe that all the students who had Italian origins, gave this as the main reason they chose to study Italian. They appear to want to both maintain their heritage and to communicate in Italian with their families (above all, with parents and grandparents). Those who chose Italian for their future careers wished to become teachers of Italian or take some professional advantages from the knowledge of this language. Some stated that they wished to enrol at universities in Italy.

As far as the language is concerned, all the learners wanted to practice Italian. In particular, some students stressed the pleasantness of Italian sound and rhythm, while others mentioned the importance of learning the language to understand its culture.

The hobbies and passions listed by the students were the usual interests of young people and included shopping, eating out, going out with friends, watching films and sports on TV, nature, animals, singing, participating in sports, staying in touch with their family, studying, and travelling.

While all the students had already travelled to Italy and saw it as a positive experience thanks to the culture, history, food, and the possibility to practice Italian, none of them had yet visited Urbino.

As for the expectations they had of the lessons, it is relevant to observe that some students mentioned the possibility of finding help with their studies. Many learners stated that they would have liked to become more confident when speaking Italian; one felt certain that the Skype lessons would be interesting and the Italian teachers competent. Expectations of instructors varied: some students wanted to find patient and competent instructors, while others focused upon the possibility to better understand Italian culture through interacting with an Italian teacher.

3. Digital tools and activities

In this section, digital tools and activities used within the blended project are discussed. First of all, the items of the asynchronous part of the lessons

are presented: the website to introduce students to Urbino, the Google Form (<<https://www.google.com/forms/about/>>) created for teachers' presentation, the mind map used to stimulate learners' hypotheses about the contents, and the matching activity taught to introduce new vocabulary. Then, the synchronous Skype lesson with its badges and rewards is analysed.

3.1 *Urbino website*⁵

As far as the theoretical framework is concerned, this evidence-based part of the study focused on pedagogic scenarios taken from an educational application within the blended project.

Since the first edition of the project, in 2017, the author of this paragraph was responsible for the design, digital content creation, and implementation of a Weebly-generated website (<<https://www.weebly.com>>) used to introduce Monash University students to the city of Urbino. The website shows the history, university, theatre, art exhibitions, music festivals, folklore, and food of Urbino. On this occasion, a quiz using Google Form was used to test the learners' exploration of the digital environment and, as suggested by Carloni⁶, to allow students familiarising with this tool, later employed in the lessons' asynchronous modality of the blended project (in Carloni, Zuccala 2017, 127).

After reflection by the author, and on the basis of the benefits of gamification in higher education, in 2018⁷ a gamified page was included within the website using the initial quiz, together with other course-tailored gamified activities, to build a gamified experience.

The choice of gamifying the digital learning activities in the website, which is the online learning environment, is due to the effectiveness of gamification that augments learners' motivation (Lister 2015). It promotes active learning by increasing students' engagement in learning (Burke 2012), and fosters students' autonomy (Fuchs, Hauck, Müller-Hartmann 2012). Another reason for this choice is related to the teachers' need to design motivating, creative, and unconventional language and cultural activities to increase students' curiosity and ease of learning.

In recent years, gamification "has gained a great deal of traction in higher education circles" (Handler Miller 2014, 214). A university student represents the model of "digitally aware learner" (Motteram, as cited in Carloni, Zuccala 2017, 124) who tests his/her skills on challenging digitally developed activities, and "who [is] better acquainted with the HE environment, and arguably more flexible in experimenting and assessing innovative approaches" (Carloni,

⁵The Urbino website was created by Margherita Bezzi.

⁶Giovanna Carloni, Professor at the University of Urbino, was the coordinator of the project.

⁷For the second edition of the blended project.

Zuccala 2017, 124). On this basis, gamification is intended as “the application of gaming techniques to projects that are not games and not designed for entertainment” (Handler Miller 2014, 214), which is how it was implemented in this international project, to provide Monash University students of Italian with engaging digital language and cultural activities about Italian culture.

The main goal of this gamified proposal was to convey Italian language and culture in a new way, different from how students can habitually practice at their University. The purpose was to arouse learners’ active interest both in present day Urbino and the city’s pivotal role during the Renaissance, by providing a pleasant, dynamic, and enjoyable narration based both on a contemporary overview of the city as well as on past charismatic characters, and to give relevant facts about the history of this “ideal city”⁸. As “the gift of story is the opportunity to live lives beyond our own, to desire and struggle in a myriad of worlds and times, at all the various depths of our being” (McKee 2014, 142), narration gives students many possibilities to imagine, examine and become immersed in various spaces. It also develops a vivid, effective, and concrete interest in reality. This stimulates their curiosity to discover the city at the core of the story by fostering their cultural awareness and desire to visit it. Pluck and Johnson state that “curiosity may increase learning by motivating individuals to think more about the material being presented” (2011, 27). Another aim of the project was to induce Monash University students of Italian to enrol at Urbino faculties, in particular at Italian language and culture courses, by potentially stimulating the desire to stay in Urbino.

A positive learner’s flow (Csikszentmihályi 1990) and engagement was pursued through the narration, as well as by the website design, which conveyed the key messages of a cultural and pleasant place through informal communication, images (course-tailored and taken from the web), pastel colours and many digital activities to instil a sense of serenity and dynamism in the readers and possible future visitors.

On the final page of the website, where the gamified project was developed, every assignment was written in rhymes both to recreate the Renaissance atmosphere and stir learners’ curiosity regarding the “mission” in order to enhance students/players’ interest and their will to reach the final achievement by completing the digital activities and learning about Italian language and culture⁹.

⁸ “Ideal city” (in Italian “città ideale”) is the nickname of Urbino, originated from its pivotal role in the Renaissance period.

⁹ An example of assignment on the Urbino website was: “Caro studente, sei giunto alla fine della tua avventura sorprendente. Il Duca Federico ti aspetta con la sua corte per visitare insieme la città ideale dove un’accogliente atmosfera italiana potrai trovare. Clicca sullo stemma ducale per ricevere il tuo lasciapassare”.

In this framework, the “didactic mission” of the gamified project required students to solve digital cultural activities¹⁰ using skills such as memory and oral comprehension.

As it is important to show students/players their progress, to simulate the levels – one of the game’s main mechanics of gamification (Urh, Vukovic, Jereb, Pintar 2015, 392) – the tasks are divided into a numerical sequence of five levels set to drive students into a simulated immersive voyage in the Urbino Renaissance. At the end of the journey, the brave and skilled explorer receives a city pass, coherent to the historical framework and the philological recreation, which while celebrating the learner as ‘maximum student’, gives him/her access to visit Urbino¹¹.

3.1.1 Gamified digital tools and activities of the Urbino website¹²

Didactic needs play a pivotal role in teachers’ choices concerning the use of digital tools to create interactive activities, since as Mayo suggests: “where learning benefits appear, they are attributed to effective pedagogical practices embedded in the game design” (in Harasim 2012, 120).

To lead to meaningful engagement results, the game-design techniques implemented on the Urbino website were conceived as elements to create a project coherent in content, design, and narrative style. To achieve this purpose an organic narration was implemented using different tools and strategies (story, informal style, colours, clear layout, images).

To make students’ online experience rewarding, the user-friendly Weebly website seemed to be particularly suitable to design an informal learning environment that is pleasant to explore. On the final page of the website, digital tools – such as Blabberize (<<https://blabberize.com>>), Audacity (<<https://www.audacityteam.org>>), Wordwall (<<https://wordwall.net>>), and Google Form – were used to create many activities providing a variety of language and cultural items, with their focus and fil rouge on the pivotal role of Urbino in the Renaissance period, while at the same time presenting some aspects of the present day city.

Blabberize was used to record the rhymes of the historical and artistic personalities of Urbino such as Federico da Montefeltro, Battista Sforza, Raffaello, Piero della Francesca, and Bramante. It is a useful tool to make pictures talk: by uploading a .jpeg, .gif, or .png file (Blabberize: <<https://blabberize>

¹⁰ See section 3.1.2 for digital cultural activities.

¹¹ The text of the city pass was “Il Duca di Urbino Federico da Montefeltro ti proclama sommo studente per aver completato tutte le attività in maniera esauriente. Con questo lasciapassare la città ideale potrai visitare”.

¹² Margherita Bezzi chose all the gamified digital tools and created all the activities of the Urbino website.

com/faq>), it is possible to add to the picture a moving mouth, synchronized to an audio mp3 or wav. The audio files, whose limit is 30 seconds in the free version, can be recorded directly by the tool or by using a recorder, and then uploaded. To record the files for this project, cellular phones and laptops were used together with Audacity, a free, open source, “multi-track audio editor and recorder for Windows (<<https://www.microsoft.com/it-it/windows>>), Mac OS X (<<https://www.apple.com/it/mac/>>), GNU/Linux (<https://www.getgnulinux.org/it/switch_to_linux/try_or_install/>) and other operating systems (<<https://www.audacityteam.org/>>)”. Blabberize was used in the free version as the teaching planning [teaching-planning] had not been set for speaking-character videos available only under subscription.

The didactic choice to record the voices of the Dukes (Federico da Montefeltro and Battista Sforza) and of the artists of Urbino (Raffaello, Piero della Francesca, and Bramante) was to make the characters “live”, bringing them on scene by their own words and history: the rhymes tell of their lives, with particular attention given to their disposition and actions and, in order to be credible, are played by people of different genders and age, for instance, the author of this paragraph lent her voice to the Duchess of Urbino Battista Sforza.

Tools like Wordwall and Google Form were chosen for their possibility to provide students with an immediate feedback, which perfectly suits the gamification goal of showing results in current time (Kapp 2012, 35) and allows teachers to monitor the students’ progress.

Thanks to its attractive layout, recalling that of video games, Wordwall was used to create fun activities to be completed after the listening of the rhymes, such as: the quiz about the Duke of Urbino, the Battista Sforza’s anagram, the Raffaello’s crossword puzzle, the Piero della Francesca’s true or false questions, the Bramante’s maze multiple choice and the matching about local Italian food.

Wordwall, used to create interactive activities, is extremely compelling in the logic of applying game elements to non-game contexts, because this tool enables users to set up a countdown or a count forward as well as a leader board: game mechanics, that stimulate a positive sense of competition among the participants. According to Kapp, in fact, time is a “motivator for player activity and game play” (2012, 32) and leader board adds “a social component to gamification” (*ibidem*, 34). In the current project, the countdown timer was set and students were asked to enter their names before playing in order to visualize the final board. As Wordwall allows “us[ing] up to six activity types” (<<https://thedigitalteacher.com/reviews/wordwall>>) in the free version, for this project more than one account was used in order to freely implement all the activities.

Google Form was used to create a quiz about Urbino aimed both to verify students’ exploration of the whole website and to let them memorise some current features of the city.

Blabberize, Wordwall, and Google Form were embedded on the Weebly website in order to gather all the activities in just one online learning environment, which becomes a reference point for learners.

*3.2 Instructors' presentation*¹³

Before starting the synchronous Skype lessons, the Google Form tool was used in order to introduce the five Italian instructors of the project. The user-friendly tool facilitated students' work and decreased anxiety caused by technology. "Technical issues can cause frustration and a negative perception of the gamified environment by learners" (Lister 2015, 15). Moreover, for "the instructor of an online course, one of the biggest challenges is making sure that all participants have the necessary skill level with the communication tools that will be used during the course" (Conrad, Donaldson 2011, 38). The purpose was also to avoid unnecessary difficulties and to make instructors feel relaxed with a well-known digital tool.

The asynchronous modality chosen for this activity allowed teachers and learners to interact at their most productive time. "To be autonomous, learners need to be able to have some choice in what, where, when and how to study. At the same time, they should feel responsible for their own learning and for the learning of those with whom they interact" (Klimova, Semradova 2012, 91).

First of all, each instructor introduced him/herself through a short video¹⁴ posted on YouTube. Then, a Google Form was created: learners received four clues about their personal teachers and could watch all the linked videos. Several of the clues provided were clear and attributable only to one instructor, while other clues were common to several instructors. Considering students' skills, the level of this activity was easy enough: the aim was to make students feel confident of their skills in Italian language, and a transcultural dialogue in a relaxed atmosphere was the intention. Knowles explains that:

the psychological climate should be one which causes adults to feel accepted, respected, and supported; in which there exists a spirit of mutuality between teachers and students as joint inquirers; in which there is freedom of expression without fear of punishment or ridicule. People tend to feel more adult in an atmosphere that is friendly and informal. (1988, 47)

¹³ The instructors' presentation activity was created by Giorgia Bassani.

¹⁴ All the presentations followed the same guidelines. The topics of the videos were: name, origins, job, hobbies, interests, and second participation in the online project between Monash University and the University of Urbino.

Students had to read the clues, watch the videos, identify their teachers, and answer a multiple choice question¹⁵. In the Google Form tool, helpful images and colours were also integrated. Moreover, the language used (Italian) was friendly. Various objects and different home settings appeared in the videos, and the gamified activity finished with a rapid feedback that permitted learners to verify their answers and stimulated the autocorrecting process.

Students may [...] develop effective error detection skills, which lead to their own self-feedback aimed at reaching a goal. [...] In addition, students can seek better strategies to complete the task or be taught them, or they can obtain more information from which they can then solve problems or use their self-regulatory proficiencies. (Hattie, Timperley 2007, 86)

The general goals of this gamified activity were to establish a primary contact between teachers and students, to facilitate the acquaintance, and to provide video examples for learners' presentation¹⁶. In particular, the activity goals were to improve students' listening and oral comprehension skills, stimulate their intellectual curiosity, and establish a non-formal and pleasant atmosphere to facilitate learning and teaching processes.

Moreover, students had the opportunity to focus on the five videos, become acquainted with all the Italian teachers, and listen to different Italian intonations. According to the needs of the target and the aims of the blended project, this activity offered learners the opportunity to immerse themselves in authentic Italian language variations¹⁷. The "primary aim of the project was [...] to tackle this perceived lack of exposure by providing students with a further [...] opportunity for interaction with an appropriately trained native speaker of Italian" (Carloni, Zuccala 2017, 120).

Finally, this gamified activity encouraged learners to spend more time interacting with the inputs, and it originated a multisensory experience. Shams and Seitz state

Although sensory plasticity and perceptual learning in adults is considerably more restricted compared to development, accumulating reports indicate the superiority of bisensory training in adult learners. [...] unisensory memory retrieval was also enhanced by the multisensory learning conditions. Moreover, preconditioning with bimodal stimuli followed by unisensory conditioning led to crossmodal memory transfer. [...] multisensory training promotes more effective learning of the information than unisensory training. (2008, 2)

¹⁵ The question was: "*Chi è il tuo/la tua insegnante*" (Who is your teacher?). Answers were: "Giorgia Bassani, Margherita Bezzi, Luca Mă, Ilaria Pasquinelli, Ilaria Puliti".

¹⁶ Students sent their videos (posted on YouTube) by email to their Australian and Italian teachers after watching all instructors' presentations.

¹⁷ Italian teachers came from five different towns and two different regions.

3.3 *Warming up with Mindmeister and Padlet*

“The activities within a game can help define the game and narrow students’ focus to a specific type of learning” (Burke 2014, 31). How much effort do students have to make to complete the challenge and level up or better say move to the next activity? To facilitate students’ progresses, achievable activities were presented at first: a brainstorming mind map and a matching activity made through online tools such as Mindmeister (<<https://www.mindmeister.com>>¹⁸ and Padlet (<<https://padlet.com/>>¹⁹).

In Mindmeister, students interacted within an environment looking for items of value. They were asked to recall from memory their own knowledge about the topic, completing a route and answering some basic questions. The premise was that students would explore the environment to learn what to expect from the lesson and what to do next.

In Padlet, matching activities were presented within a wall-like space, and the learners were required to match one item to another: words, definitions, or pictures.

These activities were essential because they provided key words and key concepts that made sense later in the lesson. Therefore, these two warming activities could be seen, from a gamified perspective, as “items or piece of information [necessary] to continue the game” (Merrick 2016, 70).

As “gamification breaks larger goals into smaller practical challenges, encouraging players as they progress through levels, and engages emotionally to achieve their very best” (Burke 2014, 19), planning lessons with short and achievable “challenges” can be a compelling method to both motivate learners and help them to learn more accurately.

Instructors can create challenges to catch people’s attention, teachers can also mix things up: starting with quizzes or riddles is an excellent choice. These kind of challenges (a call to engage in a difficult but achievable task) are motivating and foster competence and learner confidence.

3.4 *Synchronous Skype lessons*

It is interesting to note that all the instructors had the possibility to use course-tailored badges and rewards²⁰ but they did not always implement this aspect of gamification in the Skype lessons. Rewards consisted of three different profiles associated with contemporary Italian songs. Badges and rewards were

¹⁸ For this tool, a subscription was used as the mind maps provided by the free version were not enough in relation to those required in this project.

¹⁹ This tool was used in the free version which, at the time of the project, allowed to create an unlimited number of walls.

²⁰ Badges and rewards were created by Giorgia Bassani.

chosen to feed students' extrinsic motivation; they were simple, in order to avoid the "over justification effect".

While badges might provide the type of formative feedback valued in alternative assessment, badges could also be a negative influence through decreasing a student's motivation to learn. [...] If learners interpret badges as external rewards, then they could possibly lower a student's motivation to learn or cause the student to focus on earning badges to the exclusion of the learning goals. (Abramovich, Schunn, Higashi 2013, 218)

Moreover, badges and profiles focused both on language play and humour that "can play a facilitating role in the following seven respects: Affective, Mnemonic, Linguistic, Cultural, Engaging, Social and Attentional" (Anthony 2013, 157). Humour can also be

a teaching tool to complete language instruction in oral synchronous environments. [...] Humor apparently contributes to making live online sessions less stressful, engages students into more spontaneous and lively uses of language, raises cultural awareness, and unites instructors and students as a community. (*Ibidem*, 171)

The purpose of Italian songs was to immerse learners in some aspects of contemporary society, enhancing their interest in Italian culture.

Not all teachers used these gamified strategies during the Skype lessons: reasons can be connected to the brief duration of online meetings (30'), to an ineffective communication among teachers before starting the Skype lessons, and to different ideas of gamification and humour.

4. Data and discussion

In the followings paragraphs data collected through online questionnaires are discussed. These data show learners' opinions about the asynchronous gamified activities of the Urbino website. In addition, teachers' and learners' feedback about the instructors' presentation activity are presented.

4.1 Urbino website: Research questions and students' perception

To evaluate the effectiveness both of the Urbino website and of its gamified tools and activities regarding their role to instil the desire to visit the city in the participants, three research questions were formulated to investigate learners' perception²¹. Students were asked to answer the following questions: 1) *Ti sei divertito/a a fare le attività?* (Did you enjoy doing the activities?); 2) *Ti è venuta voglia di visitare Urbino?* (Did the activities make you want to visit

²¹ The questionnaire about the Urbino website was created by Margherita Bezzi.

Urbino?); 3) *Quali attività ti sono piaciute di più. Puoi indicare più opzioni.* (Which activities did you like most? You can choose more than one option).

4.1.2 Participants

Fourteen students from the 2018 Italian studies cohort at Monash University took part in the gamified project.

4.1.3 Method

Data on students' perceptions were collected by means of an online survey (implemented through Google Form) to be completed by each student at the end of the gamified project, presented on the Urbino Weebly website. The questionnaire focused on the learner's perception of gamification in an online learning environment through interactive didactic activities about present day Urbino and during the Renaissance. It consisted of three questions on: enjoyment in doing activities (Question 1), desire to visit Urbino after doing the activities (Question 2), and preferred activities (Question 3).

4.1.4 Analysis and discussion

The data gathered through online questionnaires seem extremely positive in relation to students' perception of the gamified project, with 100% of the participants expressing their desire to visit Urbino (Question 2). Over 57% of the students either expressed "very much" or "much" in answer to "Did you enjoy doing the activities?" (Question 1), while only one student responded that he had not had fun while doing the gamified activities.

Question n. 1	very much %	much %	quite %	no %
<i>Ti sei divertito/a a fare le attività?</i> Did you enjoy doing the activities?	14,3	42,9	37,5	7,1

Table 1 – Enjoyment in doing activities

When asked to "express their preferences about activities" (Question 3), students chose those that had engaged them both in linguistic games and in game's mechanics, dynamics, and interfaces. The table below reports students' preferences of all the activities provided in the gamified path.

Activity's name	Preferences (in n. of students)
Quiz about the Duke of Urbino	3
Battista Sforza's anagram	5

Raffaello's crossword puzzle	4
Piero della Francesca's true or false	5
Bramante's multiple choice	5
Matching local Italian food	7
Quiz about Urbino	6

Table 2 – Preferred activities on Urbino website

These data show that the gamified project implemented on the Urbino website was effective to create compelling, fun, and motivating activities about Italian language and culture. Moreover, it instilled in the students the desire to visit and stay in Urbino.

4.2 Instructors' presentation activity: students' perception

Conrad and Donaldson remind us that reflective activities are fundamental because

reflection can provide insight for instructors on their teaching and for students on their learning. Reflective feedback allows instructor to evaluate the effectiveness of the students' experiences in the course. This information can be used to continually modify the course to better meet not only the stated learning to gain insight into their individual activity outcomes and apply that knowledge to their learning experience. (2011, 81)

Therefore, after the instructors' presentation activity, learners were asked to reflect on the gamification. The purpose was to register students' perception. Two questions were proposed to investigate learners' liking level and the reasons of their answers²². The first question was: "*Ti è piaciuta l'attività?*" (Did you like the activity?) and the possible answers were: "*Sì, Così così, No*" (Yes, So so, No). The second item was: "*Perché? Motiva la tua risposta*" (Why? Explain your answer). Results show that all the students liked the gamified activity and they considered it motivating for different reasons. Feedback were grouped in the following table:

	Answers to question 2 (Perché? Motiva la tua risposta - Why? Explain your answer)	N. of students
1.	Nice/amusing/informative/interesting/different modality to see/know teachers before synchronous Skype lessons	15

²²The questionnaire for students about the instructors' presentation activity was created by Giorgia Bassani.

2.	Opportunity to practice/listen/speak Italian	6
3.	New way to study Italian	1
4.	Examples for student's video presentation	1
5.	Opportunity to learn Italian culture	1
6.	Simple way to know teachers	1
7.	Personal and accessible feel to the activity	1

Table 3 – Students' opinion about the instructors' presentation activity

These data show that students' feedback coincides with the goals of the gamified activity (establishing a first contact, facilitating the acquaintance, providing video examples, improving students' listening and oral comprehension skills, increasing their intellectual curiosity, and creating a non-formal and pleasant atmosphere): learners understood the role of the activity and appreciated it. It is interesting to note that the second question was an open-ended one. This means the answers were not guided and feedback was the result of the learners' experience. When asked to share their opinions, students focused mainly on gamified (15) and linguistic (6) aspects, while two students responded emotively ("It added a more personal and accessible feel to the activity", "It's a new way to learn Italian. However, I'm very excited"). One student saw this as an opportunity to discover some elements of Italian culture, while others thought the gamified modality was new (1) and simple (1). With regards to these data, it can be stated that the learners enjoyed the gamified activity and were eager to meet their personal teachers, as well as to start the synchronous Skype lessons.

The major challenge in constructing an introductory post is to disclose just enough personal information without making it egocentric. Although a list of personal achievements and awards would probably make the writer look professional and knowledgeable, it might also create an unnecessary gap between the instructor and the students. (Samburskiy 2013, 41)

In the above mentioned case, both video contents (topics, non-formal language, objects, home setting) and the gamified modality probably prohibited any possibility of teachers' egocentrism. Consequently, it can be supposed that the activity reduced the distance among participants in an interactive way. Garland suggests the use of "gamification in ways that encourages students to spend more time focusing on and interacting with the material, rather than having them only complete work and produce results" (2015, 55).

Finally, it can be postulated that the gamified activity engaged learners, established a friendly atmosphere, and originated positive emotions that, according to Fredrickson, "broaden the scopes of attention, cognition, and

action and that they build physical, intellectual, and social resources” (2001, 222). Moreover, “Not only do positive emotions make people feel good in the present, but also, through their effects on broadened thinking, positive emotions increase the likelihood that people will feel good in the future” (*ibidem*, 226). Therefore, the gamified activity worked as an ice-breaker for the following synchronous Skype lessons and probably facilitated all the learning process, diminishing negative emotions.

4.2.1 Instructors’ presentation activity: teachers’ perception

All the instructors completed an anonymous questionnaire where they gave their opinions about this gamified activity²³. Data obtained show it was considered an effective activity (4/4) that facilitated making the acquaintance (4/4), established a first contact with learners (1/4), and provided examples for students’ video presentations (2/4). Moreover, some teachers thought the gamified activity stimulated learners’ curiosity (3/4), created a pleasant atmosphere (1/4), favoured the development of students’ oral comprehension skills (1/4), and was useful to verify learners’ linguistic level (1/4). Besides this, three teachers proposed the same activity for a new blended project. In the open-ended question, one instructor stated the importance of stimulating students’ curiosity through tasks and two teachers focused on the positive role of the rapid feedback to increase motivation and engage learners.

These data show a level of correspondence to both students’ feedback and the goals of the gamified activity.

5. Limitations of the case study

It is important to remember that “case studies have various advantages, in that they present data of real-life situations and they provide better insights into the detailed behaviours of the subjects of interest” (Zaidah 2007, 5). Therefore, despite the relevant limitation of the present study, i.e. the limited number of students and results, which prohibited the generalisation of the conclusions to other contexts, this data offered teachers the opportunity to better understand the gamified project and to design future activities.

Another limitation of the study concerns the students’ feedback: due to the nature of the project, students had to express their opinion through mandatory online questionnaires that contained their personal email address. Given their youth, it is possible that the students were concerned about expressing any uncensored opinions.

²³The questionnaire for teachers about the instructors’ presentation activity was created by Giorgia Bassani.

6. Conclusion and future research

A primary conclusion is that it will be useful to gather students' perception in different phases of the project (before, during, and after). To this purpose, in future projects, the use of different tools (interviews, anonymous questionnaires, and check lists) to collect information of a different nature may yield interesting results. Furthermore, it could be also useful to enrich the research tools with more items to investigate more fully the students' perception and expectations.

On the basis of the data presented and forthcoming research, other gamified digital activities could be designed and implemented in future online projects, and activities already used could be remodelled. For example, for the instructors' presentation activity some elements could be modified: number and duration of videos, topics and typology of teachers' presentations. According to learners' needs and the goals of the project, new and old gamified strategies could be implemented in order to enhance students' motivation as well as to foster their curiosity to discover Italy and study in Urbino.

Together with new activities and tools, future work should be extended to a more effective system of giving instant feedback and rewards to increase the consistency of the study. Van de Boer recommends introducing rewards because when "someone gets a reward, the brain creates a substance called dopamine. This substance causes a feeling of pleasure, happiness and wellbeing" (2013, 15). Therefore, it may be necessary to create a better system in order to estimate and reward students' performance, as well as to give them clear information about their knowledge, skills, and progresses.

References

- Abramovich Samuel, Schunn Christian, Higaschi R.M. (2013), "Are Badges Useful in Education?: It Depends Upon the Type of Badge and Expertise of Learner", *Education Technology Research and Development* LXI, 2, 217-232; online: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s11423-013-9289-2>> (11/2018).
- Anthony Natasha (2013), "Perception of Humour in Oral Synchronous Online Environments", in Carla Meskill (ed.), *Online teaching and learning: Sociocultural perspective*, London-New York, Bloomsbury, 157-176.
- Bell Kevin (2017), *Game On! Gamification, Gameful Design, and the Rise of the Gamer Educator*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Burke Brian (2012), *Gamification 2020: What is the Future of Gamification?*; online: <<https://www.gartner.com/doc/2226015/gamification-future-gamification>> (11/2018).
- (2014), *Gamify: How Gamification Motivates People to Do Extraordinary Things*, Brookline, Bibliomotion.
- Carloni Giovanna, Zuccala Brian (2017), "Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: An Analysis of Students' Perceptions", *LEA-Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente* VI, 6, 115-139, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22333.

- Conrad R.-M., Donaldson J.A. (2011), *Engaging the Online Learner*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Csikszentmihályi Mihály (1990), *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper Perennial.
- Fredrickson B.L. (2001), "The Role of Positive Emotions in Positive Psychology", *Am Psychol* LVI, 3, 218-226; online: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3122271/>> (11/2018).
- Fuchs Carolin, Hauck Mirjam, Müller-Hartmann Andreas (2012), "Promoting Learner Autonomy through Multiliteracy Skills Development in Cross-institutional Exchanges", *Language Learning & Technology* XVI, 3, 82-102; online: <<http://libeprints.open.ac.uk/35595/8/fuchsetal.pdf>> (11/2018).
- Garland C.M. (2015), "Gamification and Implications for Second Language Education: A Meta Analysis", *Culminating Projects in English*, 40, 1-76; online: <https://repository.stcloudstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1043&context=engl_etds> (11/2018).
- Handler Miller Carolyn (2014), *Digital Storytelling*, Burlington and Oxon, Focal Press.
- Harasim Linda (2012), *Learning Theory and Online Technologies*, New York, Routledge.
- Hattie John, Timperley Helen (2007), "The Power of Feedback", *Review of Educational Research* LXXVII, 1, 81-112, doi: 10.3102/003465430298487.
- Kapp Karl (2012), *The Gamification of Learning and Instruction*, San Francisco, Pfeiffer.
- Klimova B.F., Semradova Ilona (2012), "The Teaching of Foreign Languages and ICT", *Procedia Technology* I, 89-93; online: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2212017312000187>> (11/2018).
- Knowles M.S. (1988), *The Modern Practice of Adult Education*, New York-Cambridge, The Adult Education Company.
- Lister M.C. (2015), "Gamification: The Effect on Student Motivation and Performance at the Post-Secondary Level", *Issues and Trends in Educational Technology* III, 2, 1-22; online: <<https://journals.uair.arizona.edu/index.php/itet/article/view/18661/18409>> (11/2018).
- Mayo M.J. (2009), "Video Games: A Route to Large-Scale STEM Education?", *Science* 323, 5910, 79-82; online: <https://www.researchgate.net/publication/23716386_Video_games_A_route_to_large-scale_STEM_education> (11/2018).
- McKee Robert (2014), *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, York, Methuen.
- Merrick Kathryn (2016), *Computational Models of Motivation for Game-Playing Agents*, Camberra, Springer.
- Motteram Gary (2016), "Language Materials Development in a Digital Age", in Fiona Farr, Liam Murray (eds), *The Routledge Handbook of Language Learning and Technology*, London-New York, Routledge, 88-100.
- Muntean C.I. (2011), "Raising Engagement in E-learning through Gamification", *Proceedings of the 6th International Conference on Virtual Learning*; online: <http://icvl.eu/2011/disc/icvl/documente/pdf/met/ICVL_ModelsAndMethodologies_paper42.pdf> (11/2018).
- Pluck Graham, Johnson Helen (2011), "Stimulating Curiosity to Enhance Learning", *GESJ: Education Science and Psychology* II, 19, 23-31; online: <https://www.researchgate.net/publication/292088477_Stimulating_curiosity_to_enhance_learning> (11/2018).

- Samburskiy Denis (2013), "Projection of Teacher Identity in Introductory Posts: A Critical Discourse Analysis of Strategies of Online Self-Presentation", in Carla Meskill (ed.), *Online teaching and learning*, New York, Bloomsbury, 39-58.
- Shams Ladan, Seitz Aaron (2008), "Benefits of Multisensory Learning", *Trends in Cognitive Sciences* XII, 11, 411-417; online: <http://faculty.ucr.edu/~aseitz/pubs/Shams_Seitz08.pdf> (11/2018).
- Urh Marko, Vukovic Goran, Jereb Eva, Pintar Rok (2015), "The Model for Introduction of Gamification into E-learning in Higher Education", *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 197, 388-397; online: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042815041555>> (11/2018).
- Van de Boer Piet (2013), "Introduction to Gamification", 1-29; online: <<https://cdu.edu.au/olt/ltresources/downloads/whitepaper-introductiontogamification-130726103056-phpapp02.pdf>> (11/2018).
- Zaidah Zainal (2007), "Case Study a Research Method", *Jurnal Kemanusiaan* IX, 1-6; online: <https://www.researchgate.net/publication/41822817_Case_study_as_a_research_method> (11/2018).

Sitography

- Gnu Linux, <https://www.getgnulinux.org/it/switch_to_linux/try_or_install/> (11/2018).
- Mac, <<https://www.apple.com/it/mac/>> (11/2018).
- Review of Wordwall, <<https://thedigitalteacher.com/reviews/wordwall>> (11/2018).
- Windows, <<https://www.microsoft.com/it-it/windows>> (11/2018).
- YouTube, <<https://www.youtube.com>> (11/2018).

List of digital tools

- Audacity, <<https://www.audacityteam.org/>> (11/2018).
- Blabberize, <<https://blabberize.com/>> (11/2018).
- Google Forms, <<https://www.google.com/forms/about/>> (11/2018).
- Weebly, <<https://www.weebly.com>> (11/2018).
- WordWall, <<https://wordwall.net/>> (11/2018).
- Skype, <<https://www.skype.com>> (11/2018).

Transformation through telecollaboration: A working hypothesis on the transformative potential of blended spaces for (Italian) foreign language acquisition in South Africa

Anita Virga

University of the Witwatersrand (<anita.virga@wits.ac.za>)

Abstract

This article formulates a working hypothesis on the transformative potential of telecollaborative projects in a foreign language classroom in South Africa. It is based on a project which has been already successfully implemented in Australia. The working idea is to transfer this project into the South African context, where the use of technology may be helpful both to improve the quality of students' learning experience and to address the transformative demand coming from the South African society. The essay both illustrates the transformational potential of digital spaces of blended foreign language acquisition and suggests how current blending strategies deployed abroad may be re-thought and re-shaped so as to better match the peculiarities of the South African context.

Keywords: *blended learning, curriculum transformation, Italian language, Skype project, South Africa*

1. A working hypothesis

After analysing the South African peculiarities in relation to the academic environment, the status of Italian language in the country and the social demand for transformation, this essay explores how a blended, telecollaborative project for Italian as a foreign language acquisition, already implemented in Australia, could be implemented in a South African University. To date, there are still no scientific data on the South African case and, therefore, the nature of this article is that of a working hypothesis on how the aforementioned Italian-Australian project could work in South Africa and what the implications of adopting this project might be.

2. *Understanding the South African context*

In order to understand what can be an efficient practice in teaching Italian in South Africa, one must first consider the specific context of South African society, in which, for historical reasons, the issue of language is a particularly sensitive one. The legacy of colonialism and of half a century of Apartheid regime has left South Africa – and the entire African continent, for that matter – entering the democratic era and debating the question of what language to use and on which occasion to use it. The discussion revolving around languages is both a political and social one: after all, “One of the main features of imperial oppression is control over language” (Ashford *et al.* 1989, 7).

Anti-colonial activists and postcolonial critics have shown how imposing the colonial language on the colonised people was an effective means of oppression and another weapon in the hand of the coloniser. Martinican intellectual, Franz Fanon, opened his seminal *Black Skin, White Masks* with a chapter entitled “The Negro and Language”, in which he shows how, for a black person, speaking the colonised language means “to become whiter”: “The colonized is elevated above his jungle status in proportion to his adoption of the mother country’s cultural standards” (1967, 18). One of the principal vehicles of culture is language, as Fanon states: “To speak a language is to take on a world, a culture” (*ibidem*, 38). Speaking the colonised language, therefore, is a form of social promotion for the colonised person, who in this way gives up his/her own culture and language which s/he regards as inferior.

Kenyan intellectual, Ngũgĩ Wa Thiong’o, clearly recognised that “language was the most important vehicle through which that power [the colonial one] fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation” (2005, 9). Furthermore, Ngũgĩ identifies language as a key point for the construction of one’s identity: “The choice of language and the use to which language is put is central to a people’s definition of themselves in relation to the entire universe” (*ibidem*, 4). According to Ngũgĩ, the imposition in particular of English, French and Portuguese in Africa deprived African people of their own identity and convinced them, still in the contemporary time, of the necessity even for their own sake to speak and write using the language of the coloniser.

It is then clear how, in today’s postcolonial societies, the question of the language is a key element in discussions around decolonisation, national identity and the relationship with European coloniser countries in general. Language is not just a tool to convey a message or to enable communication; it is a place of freedom/oppression, of social and of personal identity-building, hence of social and political fights.

It is, therefore, not accidental that in South Africa the language issue was also at the core of the Apartheid programme. The Bantu Education Act (passed in 1953) implemented segregation at the level of schooling and uni-

versity system. In 1974, the regime enforced a law making Afrikaans (and, to a lesser extent, English) the official languages of teaching and learning for all black students. This led to the Soweto Uprising in 1976, in which black school children protested against the imposition of Afrikaans – the language associated with the Apartheid regime itself. The protest resulted in a massacre in which officially 176 students lost their lives, but also marked a turning point in the black struggle against Apartheid. This single episode alone points out the centrality of languages within colonial and consequently postcolonial societies and how it is so deeply related to discourses on imperialism and oppression.

With the fall of Apartheid and the beginning of the democratic era for South Africa in 1994, the new constitution recognised eleven official languages, adding nine indigenous languages to English and Afrikaans. Furthermore, South African sign language enjoys the status of a proper language: although not listed as an official one, at university level it is constituted as a discipline in its own, with its own department and a full programme spread over three years leading to a bachelor degree¹.

Italian, in the democratic era, is considered a “critical” language, meaning a language that is rare and needed in South Africa for business related purposes. By virtue of one’s proficiency in Italian², it is possible for a foreign national to apply for a “critical skill visa”. However, it is clear that Italian has to compete with many other languages in South Africa; not only the eleven official ones, but also those considered more relevant for the African continent: Portuguese (spoken in Mozambique and Angola), German (spoken in Namibia) and French (spoken in Democratic Republic of the Congo). In addition, Mandarin has been gaining importance in Africa, given the great economic interest that China has in the continent in general and in South Africa in particular, with a significant increase of Chinese migration toward the country³.

Therefore, teaching Italian language has to be understood in this context. However, it is also necessary to take into consideration the current debate revolving around the africanisation of the curriculum and cultural activities in general – not only at university level – and the decolonisation of knowl-

¹At the beginning of 2018 the Department of Education recognized South African Sign Language as a home language in the country’s education system.

²As per the official Government Gazette (2014), the other languages considered critical skills for business are German, Swiss German, Flemish, Greek, Swedish, Danish, Dutch, Spanish, Mandarin and French (Home Affairs 2014, 20).

³According to an official statistical report released in 2014, China is listed among the top ten countries in terms of migration to South Africa and the first one in terms of recipients of all work permits with a percentage of 22,6 (Statistics South Africa 2015, 26). In the city of Johannesburg there are several different China malls, and a Chinatown. In a small town called Bronkhorstpruit, 50km east of Pretoria, a Chinese Buddhist, Cultural, and Educational Complex, with the Nan Hua Temple at its centre, has been erected on 14 hectares of land.

edge. Since the start of the democratic era in 1994, great emphasis has been put on the re-appropriation of black cultures by black people, on the rejection of the imposition of Western cultures, and on the centrality of African matters. This plan has been conceived as the cultural side of addressing the historical social injustice perpetrated during colonisation and the Apartheid era. However, as the redistribution of land is still an outstanding issue⁴, in the same way the cultural aspect of the decolonisation of the country is still an ongoing process. This is indeed one of the main reasons behind the FeesMustFall student movement erupted at the end 2015 and, with even more force, again in 2016⁵.

In October 2015, towards the end of the academic year, students organised themselves in a protest movement called FeesMustFall, following the RhodesMustFall⁶ movement started in early 2015 for the removal of the statue of Cecil John Rhodes, erected in 1934 on the campus of the University of Cape Town. The demand for the removal of the statue received international attention and brought into the national public debate the discussion around the decolonisation of education across the country. FeesMustFall protests began later in the year in response to the annual increase in fees at South African universities; however, students' desires were not confined to the economic sphere. By protesting against the fees increase and then demanding free education, emphasis was put on the accessibility to higher education in South Africa, raising the question of the historical injustice and white privilege. As stated by Karodia, Soni, and Soni,

The higher education system is presently geared to safeguard education for the elites. Transformation therefore, remains incomplete after two decades of democracy. Observation reveals that even though higher education and basic education in South Africa has expanded access, education has maintained and reinforced their elitist character. In other words, the efforts to preserve elite education, reinforces an understanding of education that undermines the development of quality mass education. (2016, 78)

⁴ During the 2018 State of the Nation Address that officially inaugurates the political year in South Africa, the newly elected President Cyril Ramaphosa listed in the government programme for the year the "redistribution without compensation" issue of the land, revivifying the long unattended hope of many South African people to get the land back from the white occupation.

⁵ As Davids and Waghid (2016) point out, the students' protest did not start suddenly at the end of 2015. The protests had been going on since 1994, but in poorer and traditionally black-only institutions. Protests hit the national – and international – news only when they started in historically white universities like UCT (University of Cape Town) and Wits (University of the Witwatersrand) in Johannesburg.

⁶ Both names are often preceded by # to indicate the topic on Twitter, one of the most used social media by the people involved to communicate and exchange information during the protests.

Consequentially, soon after the beginning of the protests, the debate expanded to incorporate, among other issues⁷, the demand for a decolonisation and africanisation of the curriculum. Therefore, the demand was not only for free education, but for free and decolonised education. In 2015 the protests lessened with the end of the year examination session approaching. However, the following year, the unresolved matter of students' requests resulted in even more violent protests, forcing politicians, academics, higher education institutions and all stakeholders to face the issues posed by students and the hopes and promises that had not been addressed after the fall of Apartheid. The decolonisation of the curriculum then became a priority on the universities' agendas.

3. Italian language in South Africa and curriculum transformation

Given the historical, social and political context in South Africa and the recent development in the areas of higher education and cultural environment, it is clear how the teaching and studying of the Italian language has diminished over the years and especially after 1994. At the same time, the population of those with Italian origins has been progressively integrated into the South African society, decreasing the number of students interested in taking the path to a degree in Italian at the university level.

Since 1994, many Italian departments have been closed: those in Stellenbosch, Bloemfontein and Rhodes in the 1990s and, more recently, the Department of Italian at the University of South Africa (UNISA) in Pretoria, in 2015⁸. Currently, there are only two departments of Italian Studies in South African universities, one at the University of Cape Town and one at the University of the Witwatersrand in Johannesburg, and an Italian course currently active at the University of KwaZulu-Natal in Durban, for students of music⁹.

The Italian language not only has to "compete" with several other languages, but it is also seen as a Eurocentric language, and therefore studying and promoting it seems to run contrary to the decolonisation and africanisation agenda that is increasingly being pushed within the country. Hence, the only way for Italian to survive at university level is for it to be able to fit into this transformation-focused agenda. Curriculum change in the universities – not only in the Italian departments – is now being implemented to make it more

⁷ Other demands included an increase in the number of black academic staff and in-sourcing of workers.

⁸ For a brief history of Italian department in South Africa, see Bellusci, Santipolo (2016).

⁹ Even if they are still called "departments", actually they are "sections" within broader departments which comprise other languages. At the University of KwaZulu-Natal, the course of Italian is offered only at first year level and does not lead to a major; it is, however, possible to study Italian at postgraduate level.

relevant for South African students. For instance, many literature courses, across languages and departments, now feature colonial and post-colonial texts as well as methodologies. However, two considerations need to be made in this regard: transforming the curriculum does not mean, and cannot be limited to, changing content; secondly, in the area of language pedagogy it is hardly possible to change the content as such.

As Carr (1998) states, curriculum is not just the content taught, but it also involves methods, objectives, assessments, and is part of the process of training students to becoming an active part of society. Thus, changing texts can be a first necessary step towards the transformation of the curriculum; it cannot be the only one. In fact, quite the contrary: it is more transformative to change how a text is taught than simply replacing the text *per se*. In recent years many journal articles have advocated this view. Indeed, Quinlan and Sayer, explained it with a brilliant example:

A transformative curriculum emphasises less the specifics of content and more how students critically engage with it. For example, instead of claiming Shakespeare was part of a 'colonial curriculum' and omitting it, teach why Shakespeare was taken out of the curriculum for black schools and the significance of John Kani playing Othello under apartheid in 1987. Help today's students, who never experienced apartheid, understand their own history intellectually. Share the humour of how disappointed Kani was with the English version of Shakespeare having first been exposed to a more passionate Xhosa translation. (2016, n.p.)

Thus, the only way for Italian language at university level to survive in South Africa is to take on the challenge posed by the current times and meet students' and societal demands, rather than feeling threatened by them. If it is not easy to radically change the content and if it is not possible to deny or elude the fact that Italian is almost exclusively a European language linked to a European country¹⁰, it is nevertheless possible to change the way in which Italian is taught.

Nkoane, more than 10 years ago – but the observation is unfortunately still valid – noted that

most modules and/or academic programmes (such as education, science, law, psychology, sociology, political science) in different disciplines at African universities are not linked to African cultures and realities. The disciplinary problematisations, classifications, examples, illustrations, comparisons, models, social systems and structures, institutions, interpretations and misinterpretations, mistakes and solutions all

¹⁰In reality, this statement, too, can and should be challenged by recognizing that Italian culture is actually more Mediterranean than European. It should be very valuable to think and teach Italian language and culture in relation to the Mediterranean identity, rather than to its European one. However, this will lead to a broader discussion which is beyond the aim and scope of this article.

come from Western realities and socio-cultural constructs. African students are trained in these systems but expected to work and follow a career on African soil. (2006, 62)

For Italian academics the challenge is to be able to teach the language in a way that does not involve the exclusive use and imposition of Western modalities. I argue that a valid way to reach this goal is the introduction of blended learning methodologies. The aim of this essay is to show an example of how blended learning can be employed in order to produce teacher-learner shared meanings, offering an alternative to learning modes in which meaning is usually transmitted unilaterally from the teacher to the learner. Therefore, before illustrating a specific case, I would like to briefly discuss the potential of blended learning methodologies in transforming the curriculum.

4. Blended learning potentiality in transformation

Here, blended learning is understood as defined by Bonk and Graham for whom “blended learning systems combine face-to-face instruction with computer-mediated instruction” (2006, 5). From this fairly simple statement, blended learning proceeds to become a very complex system¹¹ in which different factors must be considered. According to Graham, there are three different categories of blended learning: enabling blends, enhancing blends and transforming blends. Enabling blends “primarily focus on addressing issues of *access* and *convenience*” (2009, 375). It reproduces online learning experiences offered in the classroom, in order, for example, to give access to the content to distant learners. The second category encompasses modalities that “are often characterized by the inclusion of supplemental online resources and/or the implementation of online activities that are small in scope when compared to the overall course” (*ibidem*). Transforming blends “allow for a significant change in pedagogy that facilitates active learner construction of knowledge” (*ibidem*). Gruba and Hinkelman summarise this third category as follows:

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

¹¹ Garrison and Kanuka write that “Blended learning is both simple and complex” (2004, 96). While the definition is quite straightforward, the implications and the countless possibilities that blended learning opens up make it a complex system with many factors to consider.

In a context where the scope is decolonisation and transformation of the curriculum, the third model is the one which offers the best possible outcome. As transformation is not about teaching one book instead of another, in the same way, an effective blended course should be not just about delivering some content online. What should be paramount when designing an Italian blended language course that will achieve an effective transformation of the curriculum is the potential embedded in the technology of a shared construction of knowledge. Indeed, the South African Council on Higher Education recognises that:

Decolonisation would therefore require deliberate attention to surfacing, and inducting students into, specific forms of meaning-making, with a move away from thinking of curriculum as something received, but rather as a co-constructed set of understandings. This shift also implies a different understanding of the student, not as a passive recipient of knowledge, but as an agent of his or her own learning. (2017, 5)

Blended learning can foster the process of dismantling of the concept of the “sage on the stage” (King 1993), where knowledge derives exclusively from the teacher, and definitely overcome the lecturer-centred lessons still much in use in South African higher education institutions. Creating a learning environment in which the production of knowledge can be shared between the teacher and the learner opens up space for the learner to bring into the lesson his/her own perspective and culture. In a language course, where the grammar content cannot be changed, the experience of learning can be totally different when embedded into a cultural meeting with cognisance of the learner background, rather than being taught as a superior truth coming from the teacher. Although this goal can and has to be reached within the physical borders of the classroom, I argue that technologies, thanks to a certain productivity that characterises them, can be the ideal tool to achieve it.

The aim is to create an environment where the focus is not for the students to learn notions but to create ideas. According to the knowledge building tradition, learning is a spontaneous experience that happens without awareness and it is based on the information that the teacher “vertically” transmits to the students, whereas “knowledge creation/knowledge building is, in stark contrast, a type of deliberate, conscious action, which produces knowledge that has a public life” (Bereiter, Scardamalia 2014, 35). The idea behind knowledge-building applied to the classroom is that knowledge can be an experience shared by the teacher and the students and it leads to the creation of ideas which can have a “public life”, a social utility beyond the classroom. As Bereiter and Scardamalia explain, “all serious educational programs aim to improve students’ ideas, but overwhelmingly it is the teacher’s responsibility to make this happen, whether through direct instruction, guided discovery, or some means of inducing cognitive conflict” (Bereiter, Scardamalia 2010, 11).

With the knowledge-building approach, instead, the final result is obtained through the active and collaborative efforts of the teacher with the students. This approach goes in the direction of the transformation goals, where students should have an active role in the learning process and be able to play a fundamental part in it, instead of being only receivers.

Below, I will give an example that can be adopted in an Italian class, combining the use of technology with a transformation aim. Since the method I am going to describe has not yet been introduced in South Africa, I can only advance a proposal and reflect on it rather than reporting on the results of a study-case as such.

5. *“Let’s go digital!”: An Italian-Australian digital project*

In 2017 the Italian Department at the Monash University in Melbourne, Australia, launched a collaborative project, called “Let’s go digital! Contemporary Italy “surfs” to Monash: discovering literature, culture and language”, in collaboration with the University of Urbino, Italy. This was aimed at increasing students’ exposure to Italian culture and language through the use of digital tools. The results of the pilot project, applied to an undergraduate advanced level, are presented in an article (Carloni, Zuccala 2017) that describes the theoretical layout of the project and analyses the data collected through weekly questionnaires.

The project was divided into eight lessons, each structured in three phases conceived around a video uploaded online: brainstorming and pre-viewing activities, while-viewing activities, post-viewing activities during a video Skype conference with teachers in Italy. The brainstorming and pre-viewing activities “aimed at providing students with the content and language knowledge necessary to trigger the top-down processes instrumental in fostering the comprehension of the videos provided as input for each lesson” (Carloni, Zuccala 2017, 26). The videos were on contemporary Italian culture topics linked to the content developed in a specific in-presence lesson. While viewing these videos, students were asked to answer closed questions on the comprehension of the video for which they received immediate, automatic feedback. The last part – the post-viewing activities – was carried out during a video Skype conference with a teacher from Italy. Eight teachers with a Master degree in Teaching Italian as a Second and Foreign Language (L2/LS) from the University of Urbino took part in the project.

The video conference session is the moment in which a more vivid cultural interaction takes place. Questions to be answered in this part revolved around a comparison between Italian and Australian cultural aspects. The reflection about these topics did not happen as a solitary moment, but within an interaction with someone coming from, and situated in, the target culture.

In addition, the comparison did not derive from someone – like a native speaker teacher in the student’s country – who might have a good experience of both cultures and can already communicate his/her own conclusions and observations to the learner. On the contrary, the reflection was carried out as a dialogue between two people who (possibly) do not have enough experience of the other’s culture. According to Carloni and Zuccala,

the digital project was aimed at enabling students to talk about Italian-culture-specific topics with distant native Italian speaker instructors, fostering the development of students’ speaking and interactional skills in Italian and, as a by-product, assisting students to develop further intercultural awareness by enhancing their understanding of and ability to articulate differences and similarities between Italian and Australian cultures. (2017, 121)

While the interaction happens in the target language, the learner is put in the position of using and producing his/her knowledge (in this case, Australian cultural elements and reflections on them compared to the Italian ones) in a meaningful context. In this way, there is not an imposition of one culture upon the other (e.g. “we are in an Italian classroom, I – the teacher – will explain my culture to you”), and not even a translation from one to the other (e.g. “as you do in that way, we do in this other way”), but there is an encouragement for the learner to think in a critical and comparative way, while practicing the target language. The student, therefore, builds his/her own knowledge together with the teacher, in line with the knowledge building approach that informs the project.

Before the beginning of the eight lessons, the student is immediately put at the centre by asking him/her to produce a video in which he/she has to present him/herself to the teacher in Italy in the target language. The presentation through the production of a video, rather than in person or at the first Skype meeting, calls for more creativity from the student, underlining his/her role as a centre of elaboration rather than the receiving ending of someone else’s elaboration.

Carloni and Zuccala concluded that the project was successful on the whole, having reached the main objectives set for it (more exposure to spoken Italian and intercultural interchanges via digital tools), and to the general satisfaction of the students (2017, 134). With some changes deriving from students’ feedback, this blended course will become a permanent part of the Italian Studies curriculum at Monash University for the foreseeable future.

It seems that the kind of blended learning-informed methodologies described here help reach the “ideal environment” for learning a foreign language. According to Egbert and Hanson-Smith (1999), there are eight conditions which make the environment optimal to learning a foreign language: 1. learners have opportunities to interact and negotiate meaning; 2. learners interact in the target language with an authentic audience; 3. learners are involved in authentic

tasks; 4. learners are exposed to and encouraged to produce varied and creative language; 5. learners have enough time and feedback; 6. learners are guided to attend mindfully to the learning process; 7. learners work in an atmosphere with an ideal stress/anxiety level; 8. learner autonomy is supported. Out of these eight points, only the seventh one does not fall directly under the project objectives, whereas all the others can be achieved through the online part of this blended course, thus surely bringing advantages to teaching the target language.

In addition to the project carried out at Monash University, there is an increasing amount of literature on similar initiatives that use Skype to teach a foreign language. The outcomes observed are always in agreement, showing positive results both in terms of language acquisition and in terms of learning experience for students. For example, an article discussing the project between Fordham University in New York City and a Jesuit University in Bogotá on teaching Spanish language states that:

The results of the pedagogical experience of this pilot project suggest that students felt more interested in engaging in conversation with native speakers and exchanging personal and academic information as well as other aspects of their culture using the target language rather than completing language laboratory activities or writing compositions (Guerrero 2012, 33).

These conclusions are perfectly in line with the aims of introducing the Monash-Urbino Skype project into an Italian course in a South African university. Another article on the use of Skype for the Japanese language attests the interest of the students for this kind of projects, confirming the incremental increase in their engagement (Mullen, Appeal, Shanklin 2009). Results such as those discussed in (among others) these aforementioned scholarly contributions, provide an encouraging precedent for adopting the Skype project in South Africa, where the concepts of knowledge building and of a central role of students in the learning process is fundamental for the transformation agenda.

6. Transformation through digitalisation: a proposal for the South African case

The suggestion is, therefore, to introduce a similar project in South Africa. There have already been discussions between the Italian Department at the University of the Witwatersrand and the University of Urbino¹² to evaluate the opportunity to adapt “Let’s go digital” to the South African case. Some current limitations of the project have been considered, together with the necessity of transferring the already existing material from the Australian scenario into the South African one. These limitations are inherent to the specifics of this

¹²Prof. Giovanna Carloni and I are the two people directly involved in this first explorative phase.

project, but it is not difficult to envision them to be present in any kind of similar projects involving a counterpart in the target country.

The most immediate obstacle is the number of students who can take part in the project. Since the blended course is based on the presence of native speaker teachers located in the target country, and taking into account that the Skype part is carried out in a one by one interaction, the number of students is directly dependent on the number of teachers available. In the Australian case, the eight teachers could not accommodate more than one or two students each. Italian language classes at first-year level at the University of the Witwatersrand can have up to 35 students¹³. Even considering implementing the project with the help of other universities or institutions, the number of students in a class and the teachers available in the target country remain a crucial factor. This is one of the reasons for which the choice will probably fall upon a more advanced course with fewer students, rather than a beginner one. The South African curriculum for a B.A. is structured over a period of three years and, to be able to graduate in a discipline, it is necessary to take courses in that specific discipline each semester from the first to the third year. This project is, therefore, proposed for students at the third year level, either first or second semester; that is students who had already taken four semesters of Italian language class and should be at B level according to the CEFR. At this level there are usually between 5 and 10 students, which is an ideal number for the project. Such students will be able to carry on a conversation via Skype with a native speaker in the target language.

A second limitation is the adaptability of the content already developed for the online part to completely different courses. According to the feedback received from students during the Australian project, one of the main suggestions was that “the topics discussed during the face-to-face culture seminar and the topic discussed during the Skype interaction should be more closely interrelated” (Carlioni, Zuccala 2017, 134). If the original project is already showing a weakness in the harmonisation between the face-to-face part and the online one, it raises further concerns when exporting that content into a different course. Obviously, this is said after taking into consideration that a certain degree of adaptation will have to be done, such as the replacement of all the Australian references with South African examples. The third year level course in which this project will first be tried out is called “From Colonialism to Postcolonialism and Beyond”, and it comprises a literature section and a cinema section. It is necessary for the online and Skype components to be

¹³ Considering the second semester; in the first semester students’ ability to interact via Skype in the target language might be too low to be successful. However, if an experiment has to be carried out in the first semester of the first year, we would need to consider a number of students that can range between 35 and 50.

aligned as much as possible to the topics developed during the face-to-face lesson. It does not mean that the online lesson has to be on the exact same topic dealt with in the classroom: for example, if the text of the day is an Italian colonial film like *Lo squadrone bianco*, the online part does not have to revolve around the same film. It will rather be on a daily life topic which can be relevant to students, but it will need to have some links to topics such as colonialism and neo-colonialism. For instance, the topic can be food and students can consider how colonialism and neo-colonialism influenced the production and distribution of food. The aim of the online component is, in fact, to stimulate students to speak in the target language without the pressure of the classroom and of the lesson to be understood. The suggestion is, therefore, to have some links to the classroom contents but to differ somewhat, in order to avoid repetition and the impression of simply extending the face-to-face phase into the online one.

Besides the relevant changes to be made, the very same project conducted in South Africa will certainly pose more challenges in comparison to the original Australian version, being South Africa a country with a much more diversified and multicultural society. For example, a suggestion is that the comparison between the target culture and the students' one should not be completely performed only at the level of nationality, i.e. Italian vs South African, but it should be more individualised towards the specific student's culture.

There is a great transformation potential in taking into account the multicultural aspect of the South African society – the Rainbow Nation, as once defined by the Apartheid fighter and Nobel Prize Laureate, Desmond Tutu, where the image of the rainbow morphed into the ideal of different cultures living in the same space. When we deal with South Africa, therefore, we need to consider the specificity of each individual before considering the group as a whole. It means that each and every student will be called on to think and perform in terms of his or her own cultural background. The aim of putting the emphasis on the individual, rather than on group, characteristics depends on overcoming the pressure to adapt to the mainstream/dominant culture. In this way, it could be possible to create a cultural exchange in which the student is at the centre and is not forced to reproduce the dominant culture of the university, which is still a Western/white male dominated one.

At the same time, it is imperative to carefully consider certain implicit assumptions that might be overlooked during the process. A collaborative blended course, carried out by four universities (two in South Africa, one in India and one in New Zealand) in theatre and performance classrooms, was based on the assumption that “the project might facilitate transnational cultural citizenship” (Cloete *et al.* 2015, 471). The assumption originated from the international nature of the project, which involved three different countries, and from the fact that participants were “keen to learn from each

other and to collaborate together on teaching, using the broad understanding of the Global South as our starting point” (*ibidem*). At the end of the project, the scholars involved had to revise some initial ideas:

Our initial almost unquestioned acceptance of the notion of cosmopolitanism and transcultural citizenship was vigorously challenged in this project as we realised there were different meaning systems at play, resulting in contentious assumptions being made. For instance, the very notion of blended learning might be criticised for its inherent privilege in how it presumes access to resources. (*Ibidem*, 479)

It is, therefore, important to keep in mind this kind of experiences and questions right from the start. The suggestion here is that rather than assuming, for example, that a certain international project will foster students’ global citizenship, it would be better to place this assumption as one of the research questions in assessing the project outcomes.

More specifically, these considerations are key-factors in our case of adapting an Italian-Australian project to a South African context, especially if one of the aims is to meet the university’s demand for transformation. Therefore, not only the content has to be changed in order to refer to South Africa instead of Australia, but also the weekly feedback questions have to be revised. At stake here are not only language achievements, but also broader matters such as enabling cultural exchanges, increasing students’ agency, dismantling power relationships, decolonising the study of a European language. If, as I stated earlier, technologies and blended learning modalities have the potential of achieving these results, it does not necessarily mean that simply by using these tools we will achieve the goal. Hence, the research questions need to assess not only the validity of the project in terms of the improvement of the students’ language abilities, but also in terms of transformation. Questions, such as the following, must be posed: did the online activities and the Skype video conference increase students’ agency? Was the project, according to the students’ feedback, able to create an intercultural exchange in which both the student’s culture and the target one were posed at the same level? Did students feel free to express their own cultures and values? And so on...

Moreover, in adapting the project to South Africa, consideration of the different power relationships at stake must be given: an Italian-Australian relationship is not the same as an Italian-South African relationship. Somehow, these differences have to be acknowledged and incorporated into the programme. In the same way, we need to recognise the cultural difference in place when dealing with one case or the other. These differences do not necessarily constitute limitations, if considered and integrated into the project; in fact, quite the contrary: only by considering them it is possible to fully develop the transformation potential of this blended course.

On the other hand, a very positive aspect which represents an advantage in the realisation of the project, is the cost implication. The project is based

on a mutual benefit of the institutions involved and does not require any funding to be made available by the university hosting the language course. At Urbino, the teachers involved participate in the project as part of their training; hence, they do not receive extra remuneration for the individual time spent with the students. Each and every semester there is a new cohort graduating from the Italian program at the University of Urbino and, as a compulsory part of their training, they need to complete a placement which can be either in person (i.e. in a school) or on-line. This training is paid for by the Italian graduate students as part of their master fees and does not result in extra charge on the Australian/South African students (for a broader contextualisation, please refer to the essays by Carloni and Zuccala 2017, 2018). At the same time, the hosting institution utilises the project as a way to add expertise and decrease the teaching load without increasing the investment from the department, which is in line with the core of solutions adopted by higher education institutions in South Africa in response to the increasing number of students and limited funding¹⁴.

7. Conclusion

It is foreseen that universities across South Africa will increasingly rely on blended courses and on the use of technologies in teaching (Ng'ambi *et al.* 2016), despite doubts remaining about the actual increase in the quality that such courses can offer¹⁵.

At the same time, there is a great demand for curriculum transformation, in terms of decolonisation, africanisation, and growth in student agency. Curriculum transformation should not only be about content but also to the way in which that content is taught and assessed.

At present, the teaching of the Italian language and other foreign languages in universities is being questioned, and has been questioned in the last

¹⁴ According to the 2017 CHE Report, the ways higher education institutes responded to the increase of students and, consequentially, the increase in the number of academic staff has been through increasing class sizes, relying on short-term staff and developing “blended learning strategies that are considered to be financially more efficient” (82). There is therefore a huge pressure from universities towards the use of the technologies in teaching, not only to be updated with the digital era in which we live but also because of the economic wisdom of this strategy.

¹⁵ The 2017 CHE Report, in assessing blended courses, adopted a quite conservative position: “Online and hybrid educational delivery is no doubt here to stay and will develop fast internationally over the next decade. Although some individual universities are already active in this mode of educational delivery, it will require a major effort to incorporate it systemically into South African higher education. Against the background of the cost analyses given earlier, the maxim for considering specific developments should be: unless cost savings are certain to be substantial in a steady state, maintain the status quo until greater certainty emerges in this regard” (372).

two decades, because of its Eurocentric nature and approach. I suggest that a way to constructively face all the challenges is not by assuming a defensive position where the teaching of Italian needs to justify its presence, but by listening to the demands coming from the universities, the students and, broadly speaking, society as a whole, and observing the on-going changes during this long transitional period. Only in this way, will a new approach that looks at the future be able to become established and succeed.

I, therefore, suggest developing a project based on the blended course piloted at the Monash University in Australia in collaboration with the University of Urbino (Italy). I have attempted to show the potential – which still needs to be verified and assessed – of this project in terms of curriculum transformation within the South African context. I also strongly believe that a South African version of the project, that takes into consideration the peculiarity of this context, can “talk back” to the “centre” of the Italian Studies based in Europe and Western countries in general – especially United States / United Kingdom and Australia. While the transformation of the curriculum is strongly desired by South African society, at the same time, a different approach to teaching Italian and its cultural implications should perhaps be considered in other contexts as well. The South African case could well push other academics worldwide to reflect on their own practices.

References

- Ashcroft Bill, Tiffin Helen, Griffiths Gareth (1989), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge.
- Bereiter Carl, Scardamalia Marlene (2010), “A Brief History of Knowledge Building”, *Canadian Journal of Learning and Technology / La revue canadienne de l'apprentissage et de la technologie* XXXVI, 1, 1-16, doi: 10.21432/T2859M.
- (2014), “Knowledge Building and Knowledge Creation: One Concept, Two Hills to Climb”, in S.C. Tan, H.J. So, Jennifer Yeo (eds), *Knowledge Creation in Education*, Singapore, Springer, 35-52.
- Bonk C.J., Graham C.R., eds (2006), *Handbook of Blended Learning: Global Perspectives, Local Designs*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Carloni Giovanna, Zuccala Brian (2017), “Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: An Analysis of Students’ Perceptions”, *LEA-Lingue e letteratura d’Oriente e Occidente* VI, 6, 115-139, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22333.
- (2018), “Blending Italian ‘Down-Under’: Toward a Theoretical Framework and Pragmatic Guide for Blending Tertiary Italian Language and Culture Courses through Skype-Enhanced, Pre-Service Teacher-Centred Telecollaboration”, *LEA-Lingue e letteratura d’Oriente e Occidente* (this section, *infra*).
- Carr Wilfred (1998), “The Curriculum in and for a Democratic Society”, *Curriculum Studies* VI, 3, 323-340, doi: 10.1080/14681369800200044.
- Council on Higher Education (CHE) (2017), “Decolonising the Curriculum: Stimulating Debate”, *Briefly Speaking* 3; online: <<https://www.che.ac.za/sites/default/>

- files/publications/BrieflySpeaking%20(3)%20Curriculum%20decolonisation.pdf> (11/2018).
- Cloete Nicola, Dinesh Nandita, Hazou R.T., Matchett Sara (2015), “E(Lab)orating Performance: Transnationalism and Blended Learning in the Theatre Classroom”, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* XX, 4, 470-482.
- Davids Nuran, Waghid Yusef (2016), “#FeesMustFall: History of South African Student Protests Reflects Inequality’s Grip”; online: <<https://theconversation.com/history-of-south-african-student-protests-reflects-inequalitys-grip-66279>> (11/2018).
- Department of Home Affairs (2014), “Government Gazette”, 3 June; online: <https://www.vfsglobal.com/dha/southafrica/pdf/immigration_critical_skills_160416.pdf> (11/2018).
- Egbert Joy, Hanson-Smith Elizabeth, eds (1999), *CALL environments: Research, Practice, and Critical Issues*, Alexandria, Virginia: TESOL.
- Fanon Franz (1967), *Black Skin, White Masks*, New York, Grove Press.
- Garrison D.R., Kanuka Heather (2004), “Blended Learning: Uncovering its Transformative Potential in Higher Education”, *The Internet and Higher Education* VII, 2, 95-105, doi: 10.1016/j.iheduc.2004.02.001.
- Graham C.R. (2009), “Blended Learning Models”, in Mehdi Khosrow-Pour (ed.), *Encyclopedia of Information Science and Technology*, Hershey and New York, IGI Global, 375-382.
- Gruba Paul, Hinkelman Don (2012), *Blending Technologies in Second Language Classrooms*, New York, Palgrave Macmillan.
- Guerrero Mario (2012), “The Use of Skype as a Synchronous Communication Tool Between Foreign Language College Students and Native Speakers”, *HOW* 19, 33-47.
- Karodia A.M., Soni Dhiru, Soni Pareshe (2016), “Wither Higher Education in the Context of the Fees mustfall Campaign in South Africa”, *Research Journal of Education* II, 5, 76-89.
- King Alison (1993), “From Sage on the Stage to Guide on the Side”, *College Teaching* XLI, 1, 30-35.
- Mullen Tony, Appeal Christine, Shanklin Trevor (2009), “Skype-Based Tandem Language Learning and Web 2.0”, in Michael Thomas (ed.), *Handbook of Research on Web 2.0 and Second Language Learning*, Hershey and New York, Information Science Reference, 101-118.
- Ng’ambi Dick, Brown Cheryl, Bozalek Vivienne, Gachago Daniela, Wood Denise. (2016), “Technology Enhanced Teaching and Learning in South African Higher Education – A Rearview of a 20 Year Journey”, *British Journal of Educational Technology* XLVII, 5, 843-858.
- Nkoane M.N. (2006), “The Africanisation of the University in Africa”, *Alternation* XIII, 1, 49-69.
- Quinlan Orla, Sayed Yusuf (2016), “Changing What Universities Teach is a Process, not a Single Event”; online: <<https://theconversation.com/changing-what-universities-teach-is-a-process-not-a-single-event-59327>> (11/2018).
- Santipolo Matteo, Federica Bellusi (2016), “L’insegnamento dell’italiano in Sudafrica: un profilo dello stato dell’arte e il caso della Università del KwaZulu Natal

- di Durban”, in Mazzotta Patrizia, Abbaticchio Rossella, *Est/Ovest – Nord/Sud. Frontiere – Paesaggi – Incontri culturali. Atti del XXI congresso dell’Associazione internazionale dei Professori di Italiano. Volume 8*, Firenze, Franco Casati, 119-133.
- Statistics South Africa (2015), *Documented immigrants in South Africa, 2014*, 15 December; online: <<http://www.statssa.gov.za/publications/P03514/P035142014.pdf>> (11/2018).
- Thiong’o Ngũgĩ wa (2005), *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Portsmouth, NH Heinemann.

Teachers' perspectives on telecollaboration in secondary school foreign language education

Barry Pennock-Speck, Begoña Clavel-Arroitia
Universitat de València-IULMA
([<Barry.Pennock@uv.es>](mailto:Barry.Pennock@uv.es); [<Begona.Clavel@uv.es>](mailto:Begona.Clavel@uv.es))

Abstract

In recent years, telecollaboration has proved to be a useful tool in the acquisition of foreign languages and intercultural communicative skills (Belz 2003b; Clavel-Arroitia, Pennock-Speck 2015a, 2015b; Hewitt, Brett 2007; O'Dowd 2007; Su *et al.*, 2005). This paper focuses on how prepared secondary-school teachers believe they are in order to successfully implement telecollaboration in the classroom. To gather information on their views we carried out an online survey of 179 secondary school foreign language teachers and a series of focus group interviews in the context of a European project, TeCoLa. The advantage of the double-pronged approach to data collection, quantitative and qualitative, is that it provides us with a more complete picture of teachers' needs.

Keywords: Focus Group Interviews (FGIs), language teaching, questionnaires, telecollaboration

1. Introduction

In recent years, interest in telecollaboration has grown significantly and several local, state and European projects have been financed to explore this exciting field. Many of these projects involve university students but ours, the TeCoLa project, the full name of which is: "Pedagogical differentiation through telecollaboration and gaming for intercultural and content integrated language", involves secondary school students. TeCoLa started in 2016 and will finish in 2019 and is the successor of the TILA, "Telecollaboration for Intercultural Language Acquisition" project (2013-2015). TeCoLa aims to harness gamified telecollaboration technologies to improve foreign language teaching and learning while paying special attention to aspects such as authentic communication practice, intercultural competence development and

awareness, collaborative knowledge discovery in Content and Language Integrated Learning (CLIL) contexts and learning diversity and differentiation.

Here we will focus on the first and fourth of the eight intellectual outputs in TeCoLa, which are designed to elicit data from teachers to gauge their preparedness for telecollaboration. The first, Output 1, consisted of an online survey among secondary teachers in a number of European countries (see Annex 1 for the questions in English and their translation into Spanish). This was complemented by the information gathered from focus group interviews with smaller cohorts of teachers in each partner country in Output 4. The authors of this article coordinated the teachers working in the Spanish education system (see Annex 2 for the interview questions in English and Spanish). Our objective was to identify the amount of training that teachers would need to successfully employ the tools to be used in the project (video conferencing tools, virtual worlds, chats, wikis, etc.). The information from Outputs 1 and 4 gave all the researchers in the project insights on how to design teacher development modules to be implemented later in the project in teacher-training sessions and workshops. The overall aim was to provide teachers with training on how to help students of all abilities to use the targeted online tools and improve their communicative and intercultural competences¹.

2. Theoretical and practical underpinnings of the TeCoLa approach to telecollaboration

In this section, we review some of the main concepts involved in our vision for telecollaboration as a foreign language learning and teaching tool as these are the basis on which our questionnaires and focus group interviews were designed. These include, telecollaboration itself, gamification, authentic communication, diversity and learning challenges in foreign language teaching, intercultural competence development and collaborative learning in CLIL contexts.

2.1 Telecollaboration

Telecollaboration is one of the most revolutionary technological advances in language teaching and learning and it:

[...] involves the application of global computer networks to foreign (and second) language learning and teaching in institutionalized settings under the guidance of a language cultural expert (i.e., a teacher) for the purposes of foreign language learning and the development of intercultural competence. (Belz 2003a, 2)

¹ Specifications outlined in “Output 1 Identification” in the official proposal document.

Telecollaboration offers students the opportunity to talk to native speakers of a target language of a similar age (Clavel-Arroitia, Pennock-Speck 2015b, 75). Telecollaboration in TILA and TeCoLa normally takes the form of synchronous and asynchronous videoconferencing. It can also involve synchronous activities in a virtual world, which can be defined as:

[a] computer-generated display that allows or compels the user (or users) to have a sense of being present in an environment other than the one they are actually in, and to interact with that environment. (Schroeder 1996, 25)

2.2 Gamification

According to Dicheva *et al.* (2015, 75), gamification is “a fairly new and rapidly growing field”. It should not be understood as turning any activity into a game but rather enhancing classroom activities when “with characteristics borrowed from games” (Landers 2014, 756). Gamification can be used in conjunction with serious games, which refer to “full-fledged games for non-entertainment purposes” (Dicheva *et al.* 2015, 75). It is important for teachers to be made aware of the distinction between gamification and serious games, especially when designing tasks for students to be used in telecollaboration as laypersons often treat these terms as synonyms.

2.3 Authentic communication

Authenticity has been defined in different ways by different scholars and has been employed to describe the types of materials employed in the classroom, the types of tasks carried out by students and the type of classroom interaction, among others (Clavel-Arroitia, Fuster-Márquez 2014, 124). Several authors (Mishan 2004; Tamo 2009; Clavel-Arroitia, Fuster-Márquez 2014) have put forward the view that authentic materials are more likely to kindle the interest of learners and motivate them to a greater extent than the more traditional materials found in textbooks. Nevertheless, Clavel-Arroitia & Fuster-Márquez found that students in general are exposed to authentic vs. non-authentic materials in unequal proportions (2014, 125) proving that textbooks “are not as authentic as some researchers argue they should be” (*ibidem*, 133). Therefore, we need to look for ways to compensate for this attested lack of authenticity in classroom materials and we believe that telecollaboration is the perfect tool to achieve this aim as students find themselves in situations where they need to communicate with speakers of the target language or other non-native speakers in *lingua franca* exchanges in order to carry out tasks.

2.4 Diversity and learning challenges in foreign language teaching

Differentiation has become a key feature in the field of pedagogy and is an aspect that should be taken into account in lesson planning, methodology and assessment. According to the UK Training and Development Agency for Schools, differentiation is “[t]he process by which differences between learners are accommodated so that all students in a group have the best possible chance of learning” (<<http://geoffpetty.com/training-materials/differentiation>>). Following Tomlinson (2001, 1), we can state that “[...] differentiating instruction means ‘shaking up’ what goes on in the classroom so that students have multiple options for taking in information, making sense of ideas, and expressing what they learn”. Furthermore, as each learner is unique, “[r]igorous, relevant, complex and flexible, differentiated instruction is a response to that uniqueness” (<<https://www.sedl.org/loteced/communique/n06.html>>).

The TeCoLa approach to diversity allows for the acquisition of social, civic and intercultural communicative competences. Our intention is to provide teachers with the right tools to address the different types of diversity by offering them tasks, templates, contents and other resources that can be used and easily adapted according to the specific needs of their students and their school context. This can be complimented through effective scaffolding and personalization².

2.5 Intercultural competence development

Byram (1997, 32) was one of the first researchers to define intercultural competence. He argued that when people from other languages and/or cultures interact in a social context, they contribute with what they know about their own country, but also with what they know of people from other cultures. In this sense, both knowledge and attitude are important and they are affected by the processes of intercultural communication, which, in his words, refer to “the skills of interpretation and establishing relationships between aspects of the two cultures” and “the skills of discovery and interaction” (*ibidem*, 33). Coperías links intercultural and communicative competence when she stresses that:

the knowledge of the participants of another culture is linked to their language competence through their ability to use language appropriately and their awareness of the specific meaning, values and connotations of the language. (2007, 65)

²Presentation on “Differentiated Pedagogical Practices. New Perspectives from Gamified Intercultural Telecollaboration” available at <<https://sites.google.com/site/tecolaprojectoer/guides/background-topics?authuser=0>> (11/2018).

Nevertheless, Celce-Murcia (2007, 46) warns that difficulties may arise if foreign language teachers focus too much on linguistic content while sidelining sociocultural behaviours and expectations. Thus, a challenge in the TeCoLa project is to find ways to integrate language instruction with cultural and cross-cultural teaching.

In the case of telecollaboration, it is important to highlight that there is a series of studies devoted to intercultural aspects of communication and the development of intercultural competence such as Belz (2003b), O'Dowd (2003, 2007) and Ware & Kramsch (2005)³. In the TeCoLa project⁴, we see the development of intercultural skills as a process materialized in the following (sub)competences:

- developing awareness of intercultural communication;
- fostering confidence in communicating with others;
- suspending quick value judgments and providing teaching time to analyse interactions;
- making hypotheses about other people's behaviours;
- being able to accept misunderstanding;
- developing observation skills about others.

In order to organise the intercultural dimension, which consists of sustaining interaction and building communication for the development of intercultural skills, we need to offer students the opportunity to build relationships and develop communicative skills through the exchange of information and help them to reflect on different ways of doing things and to be capable of accepting different views and opinions, etc.

2.6 Collaborative learning in CLIL contexts

According to Pérez-Cañado (2018, 52), European countries have had to look for ways to meet the so-called “mother tongue + 2 objective” established by the European Commission (1995) which states that European citizens should be proficient in at least two other languages apart from their native language. One of the means proposed to achieve this aim is the introduction of CLIL, which has been extensively implemented in most European educational systems. As Marsh (2018, 198) indicates, “it has become an innovative educational praxis that acts as one of the flagships of ‘learning across the curriculum’ in schools, regions and countries”.

³ See the TILA ICC evaluation <<http://www.tilaproject.eu/moodle/course/view.php?id=83>> (11/2018).

⁴ Presentation on “Intercultural Communication Development. European Citizenship Building” available at <<http://www.tilaproject.eu/moodle/course/view.php?id=83>> (11/2018).

In the case of Spain, studies such as Pérez-Cañado (2018), Lancaster (2018) and Ráez-Padilla (2018), provide evidence of the positive results that the implementation of CLIL has had in our educational system. Furthermore, these studies show that there is indeed a linguistic competence differential between CLIL and EFL groups in favour of the former (Pérez-Cañado 2018, 67).

Taking all this into account, TeCoLa serves as way of enriching CLIL by complementing content knowledge development with intercultural communicative competence development. In the TeCoLa project we distinguish between two main CLIL constellations in secondary and vocational schools:

- High-level CLIL: A school subject is taught in a foreign language, e.g. history, geography, or biology in English;
- Low-level CLIL: Thematic units about, e.g., a cultural, political or vocational topic, are taught in a regular foreign language class⁵.

3. Data collection methods

In this section we will detail our approach to data collection in Outputs 1 and 4, which, as we have mentioned, consist of an online survey and focus group interviews.

3.1 Rationale for the use of the online survey

We decided on an online questionnaire to gather information as they are a very common way of collecting data in second language research. Dörnyei points to one of the most important reasons for using questionnaires, namely that:

they are easy to construct, extremely versatile, and uniquely capable of gathering a large amount of information quickly in a form that is readily processable. (2003, 1)

The usefulness of questionnaires has been attested in the literature (Dörnyei 2003/2007; Brown 2001; Wilson, Dewaele 2010; Wilson, McLean 1994). They have proved to be an efficient way of gathering information in terms of the time and effort needed by researchers to create and administer them, the financial resources required and the relative ease in the processing of the data collected. In the particular case of online questionnaires, their strength lies in the fact that they can reach a large and diverse pool of participants and this, in turn, can increase the validity of their results (Wilson, Dewaele 2010, 103).

⁵Presentation on “Content and Language Integrated Learning (CLIL). New Perspectives from Gamified Intercultural Telecollaboration” available at <<https://sites.google.com/site/tecolaprojectoer/guides/background-topics?authuser=0>> (11/2018).

3.2 Design and administration of the questionnaire

The design and creation of our own survey involved several stages. The initial prototype was arrived at during the project kick-off meeting and was fine-tuned in a series of virtual meetings until a design was arrived at that satisfied all the project members. Subsequently, the beta version of the survey was tested with a small group of secondary education teachers in each one of the target countries and they were asked to provide their feedback regarding the intelligibility of the questions, the relevance of the topics and the adequacy of the types of questions employed. Based on their feedback, an improved version of the questionnaire was elaborated. The questionnaire was written in English first and then translated to the other languages in the project (Spanish, French, German, Dutch and Flemish). In designing our questionnaire we took into account the guidelines offered by Dörnyei (2003, 16-17):

- Deciding on the general features of the questionnaire, such as the length, the format, and the main parts.
- Writing effective items/questions and drawing up an item pool.
- Selecting and sequencing the items.
- Writing appropriate instructions and examples.
- Piloting the questionnaire and conducting item analysis.

In our case, the aim was to design a questionnaire that was long enough to cover all the important topics that were necessary at that stage of the project and for the preparation of the corresponding report, but at the same time to make it short enough to avoid respondents becoming bored, which might have led them to abandon the completion of the survey. Our survey provided the informants with the opportunity to express their thoughts through optional comment questions after each set of Likert-scale questions thus supplying us with quantitative and qualitative data.

3.3 Profile of participants recruited for the questionnaire

As Wilson and Dewaele (2010, 119) point out, the issue of recruitment is key when working with questionnaires. Our participants were chosen based on their interest in the project and 98% were teachers from the countries targeted by the project. The others were European teachers who happened to be teaching in other countries – some of these have subsequently returned to teach in Europe. A number of the respondents were teachers who had been involved in earlier projects, others were teachers who had some kind of contact with members of TeCoLa and the rest answered the questionnaire after being contacted through professional organisations. In all, we received 179 responses coming from the following countries:

Germany	31.8%	57
Spain	18.4%	33
Belgium	17.9%	32
UK	14.0%	25
France	8.9%	16
Netherlands	7.3%	13
Canada	0.6%	1
Mexico	0.6%	1
Saudi Arabia	0.6%	1

Table 1 – Location of teachers

The number of years the teachers had worked is laid out in Table 2. Although the largest number of teachers belongs to the “Over 20” years of work category, the results show a broad spread regarding teaching experience:

# of years	%	Count
From 1 to 5	21.8%	39
From 6 to 10	21.8%	39
From 11 to 15	18.4%	33
From 16 to 20	15%	27
Over 20	22.9%	41

Table 2 – Teaching experience

3.4 Rationale for the use of focus group interviews

Focus group interviews have been defined as “carefully planned series of discussions designed to obtain perceptions on a defined area of interest in a permissive, non-threatening environment” (Krueger, Casey 2009, 2) or in Barrows’ (2000, 193) words, as “a type of a group interview where a small group of individuals are gathered together for the purpose of discussing one (or sometimes more) topic of interest”. For our own purposes, Marczak & Sewell’s (2007) definition is particularly applicable since they highlight the role of the moderator: “who uses the group and its interaction as a way to gain information about a specific or focused issue”. This is precisely what we did in our interviews where teachers in secondary education, having a common background and common interests, discussed a series of pre-designed issues concerning the implementation of telecollaboration guided by the one or two researchers involved in each of the groups.

Interviews with focus groups provide qualitative data regarding participants' beliefs and attitudes (Masadeh 2012, 63; Gaižauskaitė 2012, 21). They can be used in isolation or to expand on the responses obtained in questionnaires and with a view to helping towards a better understanding of the opinions, beliefs and experiences of informants (Al Ghazali 2014; King 2004; Gonzalez 2011). We envisaged the results of the focus group interviews as a complement to the quantitative and qualitative data gathered in the questionnaires as such interviews are effective in unveiling new or unexpected information regarding the research questions (Ansay, Perkins, Nelson 2004; Engel, Schutt 2010; Rubin, Babbie 2010 cited in Gaižauskaitė 2012, 21).

3.5 Administration of focus group interviews

A series of interviews were conducted in the different countries involved in the project. The replication of these types of procedures in different groupings was found to facilitate the identification of trends and patterns in the responses (Krysik, Finn, 2010). The data obtained was analysed and the results compared across groups. Our first concern was the suitable configuration of participants and facilitators in order to guarantee the validity of the resulting data (Masadeh 2012, 67). In a focus group interview, it is important that the participants share certain common characteristics and a similar profile (Litoselliti, 2003). This is an aspect that we took into account in our study since all the participants in the case of the Spanish group were or had been foreign language teachers in secondary (or primary) education in either public, charter or private schools and had an interest in telecollaboration. The size of the groups is an important aspect of an interview with a focus group. The groups in the different project member countries ranged from four to six members, which is considered optimal (Krueger, Casey 2009). The Spanish interviewees consisted of a group of six teachers working in three charter schools, one private organization and two public institutions. Five of them worked in secondary education and one was a primary education teacher. We deliberately chose that distribution since even though the project is currently concerned with secondary education pupils, at that point we had already planned to carry out a piloting experience in primary education. There were four women and two men. Five of them worked in the area of Valencia and were English teachers and one worked in the United Kingdom as a teacher of Spanish.

The second major concern, following King (2004) and Vaughn and Linan-Thompson (2004), was to offer our respondents a safe environment where they could voice their opinions and beliefs as individuals. This facilitated the exchange of information among the members. The Spanish focus group was moderated by the authors of this chapter. Our responsibility was to guarantee the smooth running of the interview process and the quality of the data collected (Gaižauskaitė 2012, 23). The main aim was to focus the attention of the partici-

pants on the topics of interest and to direct the discussion and to guide the flow of discourse in the right direction through the use of clarification questions and other strategies. The participants were informed about the topic of discussion from the very beginning and were also informed that the interview would be recorded to obtain a complete script of their interventions for data analysis.

The interview questions were designed to elicit information going from more general to more specific. The questions were open-ended and gave participants the opportunity to contribute their own ideas and beliefs (Krueger, Casey, 2009). There were ten questions in the first draft but these were rewritten and narrowed down to three after being revised by all the project members. At the very beginning of the session we offered a brief explanation of what was expected from the participants. We informed them that we would not give them information about the project at first so as not to condition their answers. We introduced the different people present in the meeting and provided information on who they were and where they worked and we also told them who had had previous experience in telecollaboration. Finally, we explained the mechanics of a focus group interview. Before presenting each of the three questions, the participants were given a few minutes to think about their answers and were asked to write down short comments, which they then shared with the rest of the group. A debate then took place about the issues.

4. Research questions and results

In this study, the questionnaire and the focus group interviews were conducted to answer the following research questions:

- What are the teachers' needs regarding technological training in order to implement telecollaboration and gamification projects?
- What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to diversity and learning challenges?
- What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to intercultural awareness and competence?
- What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to communicative competence in the context of authentic communication opportunities?
- What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to CLIL?

4.1 Results of the questionnaire

The participants' answers to the 36 Likert-scale questions and their comments gave us a good idea about the teacher's experience with the tools we planned to use, their attitudes towards a series of aspects regarding foreign language teaching through the use of new technologies and their perceived training needs with respect to telecollaboration. Regarding our informants' actual teaching practice situation, the results indicate that the issue of com-

municative competence was very important for them followed by those of learning challenges and intercultural awareness and competence. However, CLIL did not seem to be as relevant for the teachers as the other aspects:

To what extent are the following issues RELEVANT in your teaching practice? (1 = Not At All Relevant, 5 = Extremely Relevant)								
	1	2	3	4	5	Mode	Mean	St. Dev
Diversity and learning challenges	1	12	34	77	55	4	3.9	0.9
Intercultural awareness and competence	2	5	28	79	65	4	4.1	0.8
Communicative competence	0	1	18	48	112	5	4.5	0.7
To support CLIL	38	26	43	33	39	3	3	1.4

Table 3 – Results regarding relevant issues in participants' actual teaching situation

The majority of the respondents were language teachers who are not engaged in CLIL itself. However, 50.6% of the teachers work in schools where some content subjects are taught in a foreign language, while 49.4% of the teachers work in institutions where CLIL is not employed at all. Perhaps, this would explain why the results show that CLIL was considered to be unproblematic for most of the teachers.

With respect to informants' experience with video-communication (VC), online games (OG) and virtual worlds (VW), most of the teachers reported having little or no experience, particularly in the case of virtual worlds, as can be seen in the following figure:

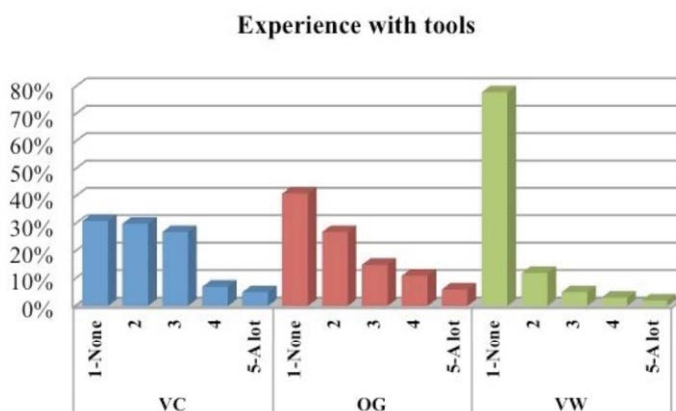


Figure 1 – Results regarding teachers' experience on technological tools

This was also seen in their perceived needs about training in these tools. Extensive training in virtual worlds was felt to be needed by most teachers. These results might be because quite a lot of teachers are familiar with the use of video-communication and online games outside the teaching context, which is not the case for virtual worlds either within or outside the teaching context. Therefore, our main conclusion was that teachers have little experience in the use of these tools and would need quite a lot of training.

With regard to the question of whether teachers thought that video communication, online games and virtual worlds in international school collaboration would help to better deal with the factors seen in Table 4, their perception of the usefulness of the first seems to be greater, in general, than in the case of the other two:

Do you think using video communication, online games, virtual worlds in international school collaboration would help ...			
	Mode/Mean		
	VC	OGs	VWs
to better deal with LEARNING CHALLENGES due to cultural, cognitive or social DIVERSITY among your students?	4/3.8	3/3.1	4/3
to promote your students' INTERCULTURAL AWARENESS and COMPETENCE?	5/4.2	3/3	4/3.1
to promote your students' COMMUNICATIVE COMPETENCE?	5/4.3	3/3.3	4/3.2
to support CLIL	5/3.6	3/3	3/2.7

Table 4 – Results regarding the particular usefulness of the tools for certain aspects

Most of the teachers surveyed has a positive opinion regarding the usefulness of all three tools. This is especially true in the case of communicative competence and, to a lesser extent, in the case of intercultural awareness and competence. Our preliminary conclusions are that teachers need more training in the case of online games and virtual worlds compared to video-communication. We can also conclude that more effort needs to be spent on the areas of learning challenges and CLIL regarding the perception of the usefulness of these tools. On the other hand, it is quite obvious that our respondents seem to be clear about the potential benefits of the tools in the case of communicative competence.

We were also interested in finding out more about our teachers' teaching context with respect to technical issues and found that there was quite a lot of diversity depending mainly on the country the teachers are based in. Concerning the number and availability of computers, Internet speed and the

availability of a technician (see Figures 2, 3 and 4 below), our results point to the fact that the situation is quite positive in all the partner countries. We found that 78% of the teachers would have computers for between 40% and 80% or more of their students and from the results shown in Figure 3 it seems that the highest number of computers is to be found in Germany, the UK and Belgium followed by the Netherlands and Spain. However, as we can see below, the results are very varied in France:

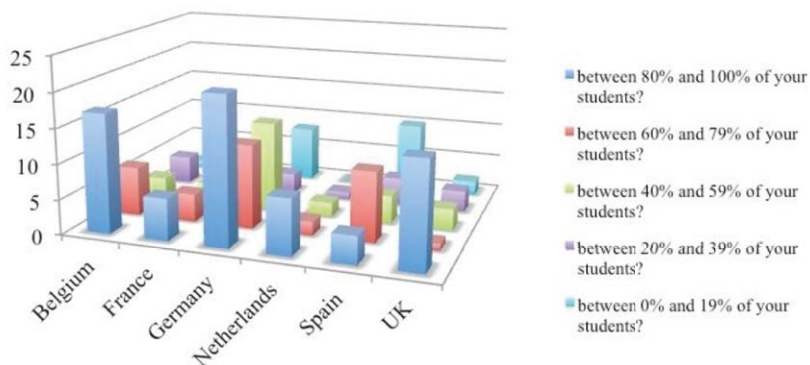


Figure 2 – Availability of computers

Regarding Internet connection speed, in general most of the teachers rated their connection as neither fast nor slow (38%) and fast (34%). However, it is interesting to note that a good proportion of teachers in Germany and Spain considered their Internet speed was slow to very slow:

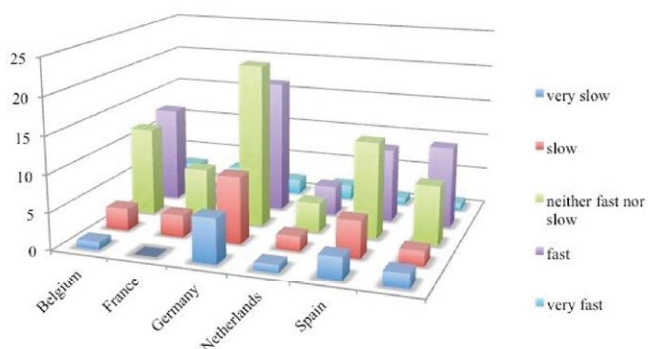


Figure 3 – Internet speed

Looking at the results regarding the availability of technicians, we can see that there are two clear groups. On the one side, Belgium (56%), the UK (66%), and the Netherlands (69%) answered the question about the availability of a technician affirmatively. On the other hand, most of the teachers answered negatively in the other group: 62% in Spain, 66% in France, and 89% in Germany:

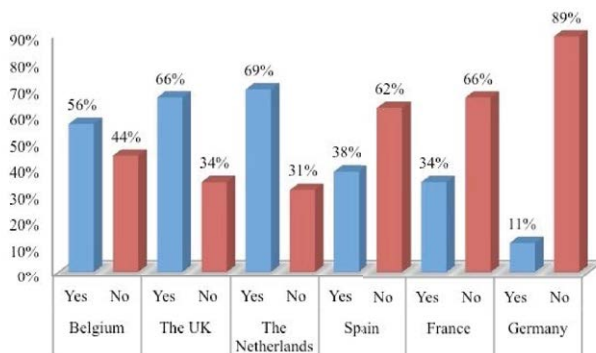


Figure 4 – Availability of a technician

4.2 Results of the focus group interviews

As stated above, several focus group interviews took place in each one of the countries represented in the project, but for the purposes of this publication, we will present the results of the one monitored by the authors of this paper in Spain on 6 April, 2017.

The first question was related to the main difficulties teachers face in their teaching practice. All the members of the group mentioned the low competence level of many of the students and the different proficiency levels found in the same group, the lack of motivation and the difficulty in adapting the official curriculum to the real needs in their classroom context. They also brought up the issue of the number of students per class, the impact of red-tape on their workload and the limitations regarding ICT resources. Finally, they also highlighted the lack of hours devoted to English in the Spanish curriculum. In the debate, some other issues came up, such as the behaviour of a minority of disruptive students and the need for inclusion.

With respect to the second question about telecollaboration as a tool to help them address some of the difficulties mentioned previously, we asked teachers who had no experience with telecollaboration to give us their answers first. In general, they stated that telecollaboration would be motivating for students, since young people enjoy using computers and carrying out tasks that are not usually offered to them in class, and that they would be par-

ticularly interested in virtual worlds. They added that some of them already play online videogames with people from other countries and that in this context, they might see English not just as a subject to learn, but as a tool they could implement outside the classroom. Another very important issue raised by one of the teachers was that not all of the students could afford to travel to the country where the target language is spoken, but that telecollaboration is something they could all do. Giving them the opportunity to interact with other native speakers of the target language without the expense of travelling to the country would be a very good idea, according to that teacher, and students would welcome it. Another teacher believed that it would be an interesting and useful activity not only for students, but also for teachers. Furthermore, she put forward that it is a teacher's duty to offer students challenges and enjoyable activities. She added that teachers are partly responsible for their lack of motivation. In spite of her positive opinion about telecollaboration as a motivating tool, one of the teachers stated that it would be very difficult to implement it in the school where she worked because the system is exam-oriented and anything that departs from the syllabus is not welcome and also because of the technical problems that her institution would be faced with.

The primary school teacher in the group said that the students in his school would be particularly attracted to the use of videogames and that he saw telecollaboration as a more elaborate and sophisticated version of the penpal activity he used to carry out when he was a child. At that point, the teacher who had previous experience in telecollaboration told the rest about his participation in the TILA project⁶. He commented that although students had a task they had to work on, digressions from the task and the authentic type of communication that arose during telecollaboration were pedagogically of great interest. He described the experience as very satisfactory and stated that institutional support is essential, that is, the possibility of flexible groups with another teacher taking care of some of the students in the group and also the support of a technician. Moreover, coordination and the commitment on the part of the school were essential aspects in his view. At this juncture, one of the teachers suggested that telecollaboration might be a way to involve some of the disruptive students or low-achievers in the activity. Involvement in telecollaboration might be seen as a prize for them and this would in turn enhance their motivation.

Finally, concerning the third question, which dealt with the challenges that teachers would have to face when implementing telecollaboration, the

⁶ *Telecollaboration for Intercultural Language Acquisition (TILA)* 531052-LLP-1-2012-NL-KA2-KA2-KA2MP (<<http://www.tilaproject.eu/>>, 11/2018) was a European-funded project embedded in the *Life Long Learning Project* of the European Commission.

teacher who had had previous experience with telecollaboration replied that the exchanges are also beneficial for students at a personal level. He compared the exchanges with a pre-Erasmus year since many of the advantages students experience in their year abroad could be brought to the secondary school classroom using telecollaboration. Another teacher added that the introduction of science content in a CLIL context would work very well with telecollaboration; for instance, comparing the hours of darkness in Northern European countries, if classes are cancelled in other countries during periods of heavy snowfall, etc. One of the teachers remarked that telecollaboration would be a challenge regarding the inclusion of certain types of activities in the syllabus. However, she also informed the rest of the group that in post-compulsory education in the UK, they had recently changed the specifications and had included citizenship, diversity, immigration, racism, integration, and so on in their foreign language classes and thus these issues could be brought up during interaction with other students from the target language country instead of being taught to them explicitly by the teacher. Another teacher (one based in Spain) added that the challenge would also be to include telecollaboration activities in the students' assessment. The teacher with previous experience in telecollaboration highlighted that timing is also an important aspect and that the second term or beginning of the third one would be ideal (in systems where there are three terms). Another informant stated that intercultural competence is also a relevant factor and that teachers should introduce such aspects indirectly in the pre-task.

The participants agreed on the importance of taking into account learning diversity and inclusion and they all believed that telecollaboration could be a very powerful tool to achieve this aim. They then went on to discuss the different options that telecollaboration could offer them such as video-conferences, online games and virtual worlds. As one of teachers pointed out, the methodology employed in the class would also influence this choice because in cases where traditional approaches are employed, it would be more difficult to implement activities of this kind. The pre-task was seen to be very important as it would guide students in the interaction and give them the right preparation to succeed in the main phase.

Finally, all the participants highlighted the importance of coordination among teachers in the same institution and particularly coordination with the partner teacher in terms of organization of student pairing, planning the exchanges, choosing the tasks, deciding on the right tools, etc.

5. Conclusions and pedagogical implications

In what follows, we will summarize the main results obtained in both the questionnaire and the focus groups answers to our research questions

and we also offer some recommendations vis-à-vis the implementation of telecollaboration.

Regarding research question 1 (“What are the teachers’ needs regarding technological training in order to implement telecollaboration and gamification projects?”), we have seen that most of the teachers reported having little or no experience, particularly in the case of virtual worlds, and therefore quite a lot of training would be necessary in all the areas.

In relation to question number 2 (“What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to diversity and learning challenges?”), in general teachers are aware of the need to cope with diversity in the classroom since they explicitly mention disruptive behaviour on the part of a number of students and the existence of different proficiency levels in the same group. They conclude that telecollaboration would be a very useful tool to guarantee inclusion in their classroom context.

When it comes to research question 3 (“What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to intercultural awareness and competence?”), our results indicate that even though our teachers seem to be more concerned with communicative competence, intercultural awareness is also an important issue for them and they find that telecollaboration offers opportunities for them to raise this type of awareness in their classes. They mentioned the particular usefulness of telecollaboration for raising intercultural awareness in the case of CLIL modules.

Turning to question number 4 (“What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to communicative competence in the context of authentic communication opportunities?”), as stated above, it is clear that teachers in all the countries and in all the focus group interviews consider communicative competence to be the most relevant issue. They believe that telecollaboration guarantees opportunities to practice this competence in meaningful authentic communicative situations that would be the nearest a student would get to travelling to the target language country and interacting with members of that community.

Finally, with respect to the last research question (“What are the beliefs and conceptions of the teachers with regard to CLIL?”), it was felt to be a less important issue according to the responses to the questionnaires. However, participants in our focus group did mention the importance of CLIL modules and how telecollaboration could be a very interesting and motivating tool to help them acquire content in a telecollaborative way.

All in all, both the responses to the questionnaire and the analysis of the focus group interview results confirm that language teachers nowadays see telecollaboration as a potentially motivating tool that would give their students access to native speakers and to the target culture. Furthermore, they consider that it provided more authentic experience than that offered by traditional

classroom activities and that it would also allow them to tackle diversity in their classes and to help them in the implementation of CLIL methodology. Nevertheless, the informants also voiced certain concerns regarding the implementation of telecollaboration such as having to cope with unruly students, the fact that these activities would mean an increase in their workload and the difficulty of including telecollaborative activities in the curriculum.

References

- Al Ghazali Fawzi (2014), "A Critical Overview of Designing and Conducting Focus Group Interviews in Applied Linguistics Research", *American Journal of Educational Research* II, 1, 6-12.
- Ansary S.J., Perkins D.F., Nelson John (2004), "Interpreting Outcomes: Using Focus Groups for Evaluation Research", *Family Relations* LIII, 3, 310-316.
- Barrows C.W. (2000), "An Exploratory Study of Food and Beverage Training in Private Clubs", *International Journal of Contemporary Hospitality Management* XII, 3, 190-197.
- Belz Jackie (2003a), "Introduction of Special Issue", *Language Learning & Technology* VII, 2, 2-5.
- (2003b), "Linguistic Perspectives on the Development of Intercultural Competence in Telecollaboration", *Language Learning & Technology* VII, 2, 68-117.
- Brown J.D. (2001), *Using Surveys in Language Programs*, Cambridge, Cambridge UP.
- Byram Michael (1997), *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Celce-Murcia Marianne (2007), "Rethinking the Role of Communicative Competence in Language Teaching", in Eva Alcón-Soler, M.P. Safont-Jordà (eds), *Intercultural Language Use and Language Learning*, Dordrecht, Springer, 41-58.
- Clavel-Arroitia Begoña, Fuster-Márquez Miguel (2014), "The Authenticity of Real Texts in Advanced English Language Textbooks", *ELT Journal* LXVIII, 2, 124-134.
- Clavel-Arroitia Begoña, Pennock-Speck Barry (2015a), "Analysis of Teacher Roles in Telecollaboration in the Context of a European Funded Project (TILA Project)", in Alberto Lázaro-Lafuente, M.D. Porto-Requejo (eds), *English and American Studies in Spain: New Developments and Trends*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones.
- (2015b), "Telecollaboration in a Secondary School Context: Negotiation of Meaning in English as Lingua Franca/Spanish Tandem Interactions", *@tic. Revista d'innovació educativa* 15, 74-82.
- Coperías M.J. (2007), "Dealing with Intercultural Communicative Competence in the Foreign Language Classroom", in Eva Alcón-Soler, M.P. Safont-Jordà (eds), *Intercultural Language Use and Language Learning*. Dordrecht, Springer, 59-78.
- Dicheva Darina, Dichev Christo, Agre Gennady, Angelova Galia (2015), "Gamification in Education: A Systematic Mapping Study", *Educational Technology & Society* XVIII, 3, 75-88.
- Dörnyei Zoltán (2007), *Research methods in applied linguistics*, Oxford, Oxford UP.
- (2003), *Questionnaires in Second Language Research. Construction, Administration, and Processing*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates.

- Engel R.J., Schutt R.K. (2010), *Fundamentals of Social Work Research*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- Gaižauskaitė Inga (2012), “The Use of the Focus Group Method in Social Work research”, *Socialinis Darbas/Social Work* XI, 1, 19-30.
- Gonzalez A.S. (2011), “Attribution Theory and Culture: Using Focus Groups to Uncover Parameters of Influence”, *University of Reading. Language Studies Working Papers* 3, 29-37.
- Hewit Jim, Brett Clare (2007), “The Relationship between Class Size and Online Activity Patterns in Asynchronous Computer Conferencing Environments”, *Computers and Education* XLIX, 4, 1258-1271.
- King Nigel (2004), “Using Templates in the Thematic Analysis of Text,” in Catherine Cassell, Gillian Symon (eds), *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational Research*, London, Sage, 256-287.
- Krueger R.A., Casey M.A. (2000 [1988]), *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- Krysiak J.L., Finn Jerry (2010 [2007]), *Research for Effective Social Work Practice*, New York-London, Routledge.
- Lancaster N.K. (2018), “Extramural Exposure and Language Attainment: The Examination of Input-Related Variables in CLIL Programmes”, *Porta Linguarum* 29, 91-114.
- Landers R.N. (2014), “Developing a Theory of Gamified Learning: Linking Serious Games and Gamification of Learning”, *Simulation & Gaming* XLV, 6, 752–768.
- Litosselli Lia (2003), *Using Focus Groups in Research*, London, Continuum Research Methods.
- Marczak Mary, Sewell Meg (2007), “Using Focus Groups for Evaluation”; online: <<https://cals.arizona.edu/sfcs/cyfernet/cyfar/focus.htm>> (11/2018).
- Marsh David (2018), “Afterword”, *Porta Linguarum* 29, 197-200.
- Masadeh M.A. (2012), “Focus Group: Reviews and Practices”, *International Journal of Applied Science and Technology* II, 10, 63-68.
- Mishan Freda (2004), “Authenticating Corpora for Language Learning: A Problem and its Resolution”, *ELT Journal* LVIII, 3, 219–27.
- O’Dowd Robert (2003), “Understanding the ‘Other Side’: Intercultural Learning in a Spanish-English E-mail Exchange”, *Language Learning & Technology* VII, 2, 118–144.
- (2007), “Evaluating the Outcomes of Online Intercultural Exchange”. *ELT Journal* VI, 2, 144–152.
- Pérez-Cañado M.L. (2018), “CLIL and Educational Level: A Longitudinal Study on the Impact of CLIL on Language Outcomes”, *Porta Linguarum* 29, 51-70.
- Ráez-Padilla Juan (2018), “Parent Perspectives on CLIL Implementation: Which Variables Make a Difference?”, *Porta Linguarum* 29, 181-196.
- Rubin Allen, Babbie Earl (2010 [2006]), *Essential Research Methods for Social Work*, Belmont, Brooks/Cole: Cengage Learning.
- Schroeder Ralph (1996), *Possible worlds: the social dynamic of virtual reality technologies*, Boulder, Westview Press.
- Su Bude, Bonk C.J., Magjuka R.J., Xiaojing Liu, Lee Seung-hee (2005), “The Importance of Interaction in Web-Based Education: A Program-Level Case Study of Online MBA Courses”, *Journal of Interactive Online Learning* IV, 1, 1-19.

- Tamo Daniela (2009), "The Use of Authentic Materials in Classrooms", *Linguistic and Communicative Performance Journal* II, 1, 74–8.
- Tomlinson C.A. (2001 [1995]), *How to Differentiate Instruction in Academically Diverse Classrooms*, Alexandria, Association for Supervision and Curriculum Development.
- Vaughn Sharon, Linan-Thompson Sylvia (2004), *Research-based methods of reading instruction: Grades K-3*, Alexandria, Association for Supervision and Curriculum Development.
- Ware Paige, Kramsch Claire (2005), "Toward an Intercultural Stance: Teaching German and English through Telecollaboration", *The Modern Language Journal* LXXXIX, 2, 190–205.
- Wilson Rosemary, Dewaele J.-M. (2010), "The Use of Web Questionnaires in Second Language Acquisition and Bilingualism Research", *Second Language Research* XXVI, 1, 103–123.
- Wilson Noel, McClean Sally (1994), *Questionnaire Design: A Practical Introduction*, Newtownabbey, University of Ulster.

Sitography

- UK Training and Development Agency for Schools, <<http://geoffpetty.com/training-materials/differentiation>> (11/2018).
- SEDL Archive, <<https://www.sedl.org/loteced/communique/n06.html>> (11/2018).
- TeCoLa OER, <<https://sites.google.com/site/tecolaprojectoer/guides/background-topics?authuser=0>> (11/2018).
- TILA ICC evaluation, <<http://www.tilaproject.eu/moodle/course/view.php?id=83>> (11/2018).
- TILA, <<http://www.tilaproject.eu>> (11/2018).

Annex 1

Questionnaire:

Communication Challenges and Learning Diversity in Secondary School Foreign Language Education

The purpose of this questionnaire is to collect information about how foreign language teachers experience and evaluate the pedagogical potential of video communication, online games and virtual worlds for strengthening foreign language learning and teaching in secondary schools. Special emphasis is on implications for intercultural communication, Content and Language Integrated Learning (CLIL), and learning diversity. We are very interested in the opinion of professionals like yourselves in order to design tasks and training materials that will be of use to you or other teachers.

You can fill in the comment boxes in Dutch, English, French, German or Spanish.

We would like to thank you for agreeing to do this anonymous questionnaire.

1. How many years have you been teaching?
2. In what country are you teaching now?
3. To what extent are the following issues RELEVANT in your teaching practice?
(from 1-Not at all relevant to 5-Extremely relevant)

- diversity and learning challenges
- intercultural awareness and competence
- communicative competence (providing your students with opportunities for more authentic communication)
- to support Content and Language Integrated Learning (CLIL) e.g. Geography taught in English, History taught in French, etc.

4. If you have any comments on the questions above, we would be very happy to read them.

5. To what extent are the following issues PROBLEMATIC in your teaching practice? (from 1-Not at all problematic to 5-Extremely problematic)

- diversity and learning challenges
- intercultural awareness and competence
- communicative competence (providing your students with opportunities for more authentic communication)
- to support Content and Language Integrated Learning (CLIL) e.g. Geography taught in English, History taught in French, etc.

6. If you have any comments on the questions above, we would be very happy to read them.

7. Rate the amount of EXPERIENCE you have with VIDEO COMMUNICATION tools in a teaching context.

1-None 2 3 4 5-a lot

8. If you have any comments on your experience with VIDEO COMMUNICATION tools in a teaching context, we would be very happy to read them.

9. Do you think USING VIDEO COMMUNICATION tools in international school collaboration would help ... (from 1-not at all to 5-a lot)

- to better deal with LEARNING CHALLENGES due to cultural, cognitive or social DIVERSITY among your students?

• to promote your students' INTERCULTURAL AWARENESS and COMPETENCE?

- to promote your students' COMMUNICATIVE COMPETENCE?
- to support Content and Language Integrated Learning (CLIL) e.g. Geography taught in English, History taught in French, etc.

10. If you have any comments on the questions about VIDEO COMMUNICATION tools above, we would be very happy to read them.

11. How much TRAINING do you think you would need to be able to use VIDEO COMMUNICATION tools as a teaching resource?

1-None 2 3 4 5-a lot

12. If you have any comments on training for VIDEO COMMUNICATION tools as a teaching resource, we would be delighted to read them.

13. Rate the amount of EXPERIENCE you have with ONLINE GAMES in a teaching context.

1-None 2 3 4 5-a lot

14. If you have any comments on your experience with ONLINE GAMES in a teaching context, we would be very happy to read them.

15. Do you think USING ONLINE GAMES in international school collaboration would help ... (from 1-not at all to 5-a lot)

- to better deal with LEARNING CHALLENGES due to cultural, cognitive or social DIVERSITY among your students?

- to promote your students' INTERCULTURAL AWARENESS and COMPETENCE?

- to promote your students' COMMUNICATIVE COMPETENCE?

- to support Content and Language Integrated Learning (CLIL) e.g. Geography taught in English, History taught in French, etc.

16. If you have any comments on the questions about ONLINE GAMES above, we would be very happy to read them.

17. How much TRAINING do you think you would need to be able to use ONLINE GAMES as a teaching resource?

1-None 2 3 4 5-a lot

18. If you have any comments on training for ONLINE GAMES as a training resource we would be delighted to read them.

19. Rate the amount of EXPERIENCE you have had with VIRTUAL WORLDS (such as Second Life) in a teaching context.

1-None 2 3 4 5-a lot

20. If you have any comments on your experience with VIRTUAL WORLDS in a teaching context, we would be very happy to read them.

21. Do you think USING VIRTUAL WORLDS in international school collaboration would help ... (from 1-not at all to 5-a lot

- to better deal with LEARNING CHALLENGES due to cultural, cognitive or social DIVERSITY among your students?

- to promote your students' INTERCULTURAL AWARENESS and COMPETENCE?

- to promote your students' COMMUNICATIVE COMPETENCE?

- to support Content and Language Integrated Learning (CLIL) e.g. Geography taught in English, History taught in French, etc.

22. If you have any comments on the questions about VIRTUAL WORLDS above, we would be very happy to read them.

23. How much TRAINING do you think you would need to be able to use VIRTUAL WORLDS as a teaching resource?

1-None 2 3 4 5-a lot

24. If you have any comments on training for VIRTUAL WORLDS in a teaching context, we would be very happy to read them.

25. I have enough computers to carry out online activities for students

26. How often or when can the computers be used?

Every time it is necessary / on most of the occasions/ only occasionally

27. How would you rate the Internet connection in your school?

Very slow/ Slow / Neither slow nor fast / Fast / Very fast

28. Would a technician be available while your students are online?

29. How old are your students? (you can tick more than one box)

5 years old	11 years old	17 years old
6 years old	12 years old	18 years old
7 years old	13 years old	19 years old

8 years old	14 years old	20 years old
9 years old	15 years old	21 years old or older
	10 years old	16 years old

30. If you teach English, what levels do you teach? If you don't teach English, tick "none". (You can tick more than one box)

None	A1	A2	B1	B2	C1	C2
------	----	----	----	----	----	----

31. If you teach French, what levels do you teach? If you don't teach French, tick "none". (You can tick more than one box)

None	A1	A2	B1	B2	C1	C2
------	----	----	----	----	----	----

32. If you teach German, what levels do you teach? If you don't teach German, tick "none". (You can tick more than one box)

None	A1	A2	B1	B2	C1	C2
------	----	----	----	----	----	----

33. If you teach Spanish, what levels do you teach? If you don't teach Spanish, tick "none". (You can tick more than one box)

None	A1	A2	B1	B2	C1	C2
------	----	----	----	----	----	----

34. If you teach a different language from the ones above, what levels do you teach? If you don't teach a different language, tick "none". Please write the name of the language in the box. (You can tick more than one box)

None	A1	A2	B1	B2	C1	C2
------	----	----	----	----	----	----

Other (please specify):

35. Are any subject disciplines (e.g. Geography) in your school taught in a foreign language?

36. If your answer to the last question was "yes" please specify which subjects, languages and level. For example: History, English, B1. Geography, French, C1.

37. If you would like feedback on this survey or further information about TeCoLa or would like to participate in TeCoLa school exchanges with your students, please leave your email.

Spanish version of the questionnaire:

"Desafíos de la comunicación y diversidad en el aprendizaje en la enseñanza de lenguas extranjeras en enseñanza secundaria"

El propósito de este cuestionario es recoger información sobre cómo los profesores de lenguas extranjeras experimentan y evalúan el potencial pedagógico de la comunicación por vídeo, los juegos en línea y los mundos virtuales para fortalecer el aprendizaje y la enseñanza de lenguas extranjeras en las escuelas de secundaria. Se hace especial hincapié en las implicaciones para la comunicación intercultural, (AICLE) aprendizaje integrado de contenido y lenguas extranjeras (o aprendizaje integrado de contenidos y lengua), y la diversidad en el aprendizaje. Estamos muy interesados en la opinión de profesionales como vosotros para diseñar tareas y materiales de formación que serán útiles para vosotros o para otros profesores.

Puedes escribir los comentarios en alemán, español, francés, holandés o inglés. Quisiéramos agradecerte que hayas aceptado realizar este cuestionario anónimo.

1. ¿Cuántos años llevas enseñando?
2. ¿En qué país estás enseñando en este momento?

3. ¿En qué medida son RELEVANTES los siguientes aspectos en tu práctica docente? (1 = no, en absoluto, 5 = mucho)

None	A1	A2	B1	B2	C1	C2
------	----	----	----	----	----	----

- diversidad⁷ y retos de aprendizaje
- competencia y conciencia intercultural
- competencia comunicativa (proporcionar a tus estudiantes oportunidades para una comunicación más auténtica)
 - el apoyo al (CLIL o AICLE) Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras, p.ej. geografía enseñada en inglés, historia enseñada en francés, etc.

4. Si tienes algún comentario sobre las preguntas anteriores, estaremos encantados de leerlas.

5. ¿En qué medida son PROBLEMÁTICOS los temas que aparecen a continuación en su práctica docente? (1 = no, en absoluto, 5 = mucho)

- diversidad y retos de aprendizaje
- competencia y conciencia intercultural
- competencia comunicativa (proporcionar a tus estudiantes oportunidades para una comunicación más auténtica)
 - el apoyo al (CLIL o AICLE) Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras, p.ej. geografía enseñada en inglés, historia enseñada en francés, etc.

6. Si tienes algún comentario sobre las preguntas anteriores, estaremos encantados de leerlas.

7. Estima la cantidad de EXPERIENCIA que tiene con herramientas de COMUNICACIÓN POR VÍDEO en el contexto de la enseñanza (1 = ninguna; 5 = mucho)

8. Si tienes algún comentario sobre tu experiencia con herramientas de COMUNICACIÓN POR VÍDEO en el contexto de la enseñanza, estaríamos encantados de leerlos.

9. ¿Crees que USAR herramientas de COMUNICACIÓN POR VÍDEO en colaboración internacional con otras escuelas ayudaría ... (1 = no, en absoluto, 5 = mucho)

- ¿a tratar de mejor manera los DESAFÍOS del APRENDIZAJE debido a la DIVERSIDAD cultural, cognitiva o social entre tus estudiantes?
- ¿a promover la CONCIENCIA y la COMPETENCIA INTERCULTURAL de tus estudiantes?
- ¿a promover la COMPETENCIA COMUNICATIVA de tus alumnos?
- ¿a apoyar el (CLIL/AICLE) Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (el aprendizaje integrado de contenidos y lengua) p.ej. geografía enseñada en inglés, historia enseñada en francés, etc.

10. Si tienes algún comentario sobre las anteriores preguntas relacionadas con herramientas de COMUNICACIÓN POR VÍDEO en el contexto de la enseñanza, estaríamos encantados de leerlos.

11. ¿Cuánto FORMACIÓN crees que necesitarías para poder utilizar las herramientas de COMUNICACIÓN POR VÍDEO como recurso de enseñanza? (1 = ninguna, 5 = mucha)

⁷ Se refiere a la diversidad, social, cultural, psicológica y étnica.

12. Si tienes algún comentario sobre la formación respecto a las herramientas de COMUNICACIÓN POR VÍDEO como recurso de enseñanza, estaremos encantados de leerlos.

13. Estima la cantidad de EXPERIENCIA que tienes con JUEGOS EN LÍNEA en el contexto de la enseñanza (1 = ninguna; 5 = mucho)

14. Si tienes algún comentario sobre tu experiencia con JUEGOS EN LÍNEA en el contexto de la enseñanza, estaríamos encantados de leerlos.

15. ¿Crees que USAR JUEGOS EN LÍNEA en la colaboración internacional con otros colegios ayudaría ... (1 = nada, 5 = mucho)

•¿a tratar de mejor manera los DESAFÍOS del APRENDIZAJE debido a la DIVERSIDAD cultural, cognitiva o social entre tus estudiantes?

•¿a promover la CONCIENCIA y la COMPETENCIA INTERCULTURAL de tus estudiantes?

•¿a promover la COMPETENCIA COMUNICATIVA de tus alumnos?

•¿a apoyar el (CLIL/AICLE) Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (el aprendizaje integrado de contenidos y lengua) p.ej. geografía enseñada en inglés, historia enseñada en francés, etc.

16. Si tienes algún comentario sobre las preguntas anteriores relacionadas con los JUEGOS EN LÍNEA, estaremos encantados de leerlos.

17. ¿Cuánto FORMACIÓN crees que necesitarías para poder utilizar los JUEGOS EN LÍNEA como recurso de enseñanza? (1 = ninguna, 5 = mucha)

18. Si tienes algún comentario sobre la formación respecto a los JUEGOS EN LÍNEA como recurso de enseñanza, estaremos encantados de leerlos.

19. Estima la cantidad de EXPERIENCIA que has tenido con los MUNDOS VIRTUALES (como Second Life) en el contexto de la enseñanza (1 = ninguna, 5 = mucha)

20. Si tienes algún comentario sobre tu experiencia con MUNDOS VIRTUALES, estaríamos encantados de leerlos.

21. ¿Crees que USAR MUNDOS VIRTUALES en la colaboración internacional con otros colegios ayudaría ... (1 = nada, 5 = mucho)

•¿a tratar de mejor manera los DESAFÍOS del APRENDIZAJE debido a la DIVERSIDAD cultural, cognitiva o social entre tus estudiantes?

•¿a promover la CONCIENCIA y la COMPETENCIA INTERCULTURAL de tus estudiantes?

•¿a promover la COMPETENCIA COMUNICATIVA de tus alumnos?

•¿a apoyar el (CLIL/AICLE) Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (el aprendizaje integrado de contenidos y lengua) p.ej. geografía enseñada en inglés, historia enseñada en francés, etc.

22. Si tienes algún comentario sobre las preguntas anteriores relacionadas con los MUNDOS VIRTUALES, estaremos encantados de leerlos.

23. ¿Cuánta FORMACIÓN crees que necesitarías para poder usar los MUNDOS VIRTUALES como un recurso de enseñanza? (1 = ninguna; 5 = mucha)

24. Si tienes algún comentario sobre la formación de MUNDOS VIRTUALES en el contexto de la enseñanza, estaríamos encantados de leerlos.

25. Tengo suficientes ordenadores para desarrollar actividades online con X estudiantes

26. ¿Con qué frecuencia o cuándo se pueden utilizar los ordenadores?
siempre que sea necesario / en la mayoría de los casos/ sólo ocasionalmente
27. ¿Cómo calificarías tu conexión a Internet?
Muy lenta / Lenta / Ni rápida ni lenta / Rápida / Muy rápida
28. ¿Habría un técnico disponible mientras tus estudiantes estén en línea?
Sí / no
29. ¿Qué edad tienen tus estudiantes? (Puede marcar más de una casilla)
30. Si enseñas inglés, ¿qué niveles impartes? Si no enseñas inglés, marca “ninguno”. (Puedes marcar más de una casilla)
31. Si enseñas francés, ¿qué niveles impartes? Si no enseñas francés, marca “ninguno”. (Puedes marcar más de una casilla)
32. Si enseñas alemán, ¿qué niveles impartes? Si no enseñas alemán, marca “ninguno”. (Puedes marcar más de una casilla)
33. Si enseñas español, ¿qué niveles impartes? Si no enseñas español, marca “ninguno”. (Puedes marcar más de una casilla)
34. Si enseñas una lengua diferente a las que aparecen arriba, ¿qué niveles impartes? Si no impartes una lengua diferente, marca “ninguna”. Por favor, escribe el nombre de la lengua en la casilla. (Puedes marcar más de una casilla)
35. ¿Hay alguna disciplina (por ejemplo, geografía) en tu escuela que se enseñe en un idioma extranjero?
36. Si su respuesta a la última pregunta fue “sí”, especifica qué asignaturas, idiomas y nivel.
Por ejemplo:
Historia, Inglés, B1.
Geografía, francés, C1.
37. Si deseas información sobre esta encuesta o más información sobre TeCoLa o le gustaría participar en intercambios escolares de TeCoLa con tus estudiantes, por favor déjanos tu correo electrónico.

Gracias

Annex 2

Questions for the FGI (English version):

- Q1: What do you identify as the main difficulties that you face when teaching?
- Q2: Think about the possibility of getting your students to interact online with pupils from other countries, would this help you to address some of these difficulties or would it cause further problems?
- Q3: What challenges (if any) do you think you would face if you used these online tools?

Questions for the FGI (Spanish version):

- ¿Cuáles son las principales dificultades a las que te enfrentas en tu práctica docente? ¿Puedes, por favor, escribir tres ideas?
- Imagina la posibilidad de que tus estudiantes puedan interactuar online con alumnos de otros países. ¿Te ayudaría esto en alguna de las dificultades que has nombrado antes o te causaría más problemas? ¿De qué manera? (Ejemplos de esto serían videoconferencia, mundos virtuales, chats, etc.)
- ¿A qué retos (si consideras que los hay) prevés que puedas enfrentarte como profesor si implementarás este método?

Intercultural enrichment programs: A contribution to curriculum development and study abroad in transnational education

Nadine Normand-Marconnet, Samuele Grassi, Narelle McAuliffe

Monash University (<nadine.normandmarconnet@monash.edu>)

Monash University Prato Centre-Università degli Studi di Firenze

(<samuele.grassi@monash.edu>)

Monash University (<narelle.mcauliffe@monash.edu>)

Abstract

In the fast evolving context of globalised higher education, increasing academic mobility requires constant adaptation from institutions. This paper focuses on intercultural enrichment programs, often perceived as mere “add ons” to study abroad, and usually designed as optional not-for-credit extracurricular offerings. We investigate how institutions can give more value to and deepen the intercultural learning of more students in spite of constraints of time and of formal curriculum during short-term study abroad experiences. Resulting from a close collaboration between academic and administrative staff based at different campuses, this paper provides a critical analysis of the benefits and challenges involved in developing co-curricular intercultural enrichment programs that support formal curriculum during study abroad. Practical recommendations are based on a transdisciplinary program developed in Italy by an Australian university that has branch campuses in different countries. We also discuss the “digitally enhanced” aspects of the program which facilitate the in-class activities.

Keywords: *curriculum, intercultural competence, learning experience, study abroad, transnational education*

*1. Introduction*¹

With the increased globalisation of everyday life, cross-border academic mobility in the 21st century is opening new fields of investigation. Inter-

¹ This article was written collaboratively, with the following section breakdown: Nadine Normand-Marconnet (2. 1, 2.2, 3.1, 5.2); Samuele Grassi (4. 4.1, 4.2, 5.1); Narelle McAuliffe (1, 4, 6).

nationalisation in higher education is a process that can be analysed on a continuum ranging from a macro-level (i.e., with regards to institutions) to a micro-level of analysis (related to individual agency). In this context, a crucial role is being played by International Branch Campuses (IBCs) (i.e., institutions with an international network of campuses; Healey 2015), and the student experience during study abroad is increasingly becoming a priority for most countries and institutions around the world, particularly Australia (Green *et al.* 2015).

In general, intercultural learning in higher education institutions is developed either through components of formal curriculum or as ad hoc optional not-for-credit programs. In this paper, we take as a case study *Parliamo!*, a program delivered in an IBC in Italy and specifically designed to support short-term (i.e., less than a semester) study abroad students' understanding of, and adjustment to, the host culture. *Parliamo!* (from the Italian "Let's speak!" or "We speak") was introduced in mid-2014 to facilitate students' acquisition of basic communicative skills in Italian language, to help them familiarise themselves with, and adjust to, a different culture, and to provide a basic framework to develop intercultural competence, regardless of their core subject of study. We use the term "intercultural enrichment program" to distinguish this initiative from academic courses in "intercultural communication", "intercultural competence" or "interculturality", and from immersion language courses, both available in most higher education institutions. "Interculturality" emphasises the mixing of social practices and backgrounds, shedding light on the complexity of cross-border encounters. In Hua's fitting definition, interculturality is "a line of investigation that problematises cultural identities and emphasises the inter nature of interactions" (2015, 110) – and is therefore a long-term process. In contrast, we use the term "intercultural enrichment" in the setting of a study abroad program to describe a set of activities which combines the acquisition of communicative language skills and an appreciation of the socio-cultural setting in order to improve the quality of students' daily interactions beyond the limited context of their curricular activities – thus shifting the focus of practices of "interculturality" towards working to instil the desire to question one's own locatedness other than at "home".

The following research questions guided our study: Does an innovative approach to intercultural pedagogy enhance the intercultural competence of students undertaking a short-term overseas experience? How can institutions provide students with a transformative experience during short-term overseas programs and what are the pedagogical implications? To explore these questions, we propose a case study, framed by a review of literature on IBCs and on intercultural pedagogy. We look in detail at a specific intercultural enrichment program being used in an IBC as a vehicle to enhance the development of the intercultural competence of students undertaking short-term study abroad programs.

2. Literature review on transnational education and intercultural pedagogy

2.1 International Branch Campuses in transnational education

As a by-product of internationalisation in higher education, transnational education (TNE) programs have flourished since the 1990s. This phenomenon is particularly prevalent in countries such as the United States, New Zealand and Australia where commodification practices have been introduced in education, and where TNE programs are now a major export industry (McBurnie 2008). The changes in typologies and frameworks of TNE activities capture the complex and fast-evolving context of internationalisation in education. Before the 2000s, the most common form of TNE was a process by which a “parent” institution (often a famous and well-ranked university) established satellite campuses in other countries. As highlighted by Knight (2016), new types of partnerships have emerged in TNE that are currently featured in “off-shore” institutions, “twinning programs”, or IBCs. Such “exporting” institutions also face criticism for establishing mere replications of the home campus learning experience in their offshore partnerships, hence the growing literature questioning the “radical transformation” brought about by the increase in numbers (of students and programs) with regard to study abroad (Lewin 2009, xiii), and the bubble effect, which we will discuss in the following section. Recent scholarship on study abroad began investigating more thoroughly the validity of short-term mobility programs, to challenge the assumption that “longer is better” with regard to sojourns abroad” (Chieffo, Griffiths 2009, 368; see also Donnelly-Smith 2009), while not discounting the problems entailed by a “celebratory discourse” framing these experiences (Kortegast, Kupo 2017, 151). In the website of the International Education Association of Australia, Tsiligiris (2016) proposes curriculum development as a way for exporting institutions to better integrate with the local culture.

Moreover, in wealthy as well as in emerging countries, universities are urged to set up and promote overseas programs as a “highly valuable learning experience which should be open to all students” (Green *et al.* 2015, 513). In Australia, during the last few decades, successive governments have been committed to supporting study abroad, as illustrated by initiatives such as the Overseas Higher Education Loan Program (OS-HELP), or the New Colombo Plan grant scheme that funds international study programs in Asia (Potts 2016). These measures encourage students to experience different academic environments, cultures and languages which could foster intercultural competence (Deardorff 2006) and raise their international profile in the job market (Potts 2016). The contextual emerging of a market-driven conception of tertiary education is worth remembering, as well as the ways the vocabulary of “employability” has reframed “academic curricula” and “learning”.

This paradigmatic shift is exemplified as a (re)framing of education through value adding systems and metrics that were formerly exclusive priorities of the economic sector, such as emphasising one's "good investments" in education, values such as meritocracy, and the idea of educational "services" purchased as "good value for (future) money". Scholarship across disciplines has addressed this rising phenomenon, cogently questioning, from within the classroom, the "recast[ing of] the relationship between academics and students along the model of a service provider and customer" (Furedi 2011, 2). In the case of short-term study abroad experiences such as those under examination here, the risk that internationalisation brings with it commodification, resulting in "nothing more than commercial travel masquerading as academic experience" (Lewin 2009, xv), is particularly high, and in need of scrutiny. In this context of increasing globalisation and commodification of education (Fraser, Taylor 2016), institutions are compelled to train both international and domestic students to adapt successfully in multicultural and international environments (Tran 2016).

2.2 Intercultural pedagogy in short-term study abroad programs

Far from being self-explanatory, the notion of "intercultural" has long attracted transdisciplinary research in various fields such as psychology, sociology, anthropology, and language acquisition. While intercultural communication is generally defined as involving interaction between people of different cultural backgrounds, intercultural competence or competency "refers to intercultural traits, knowledge and behaviour related to one's interactions in any intercultural situation or context" (Jackson 2012, 305). Guidelines issued by international bodies such as UNESCO (2013) supplement theoretical developments provided by scholars and can be seen as attempts to operationalise the complex and multi-layered concept of intercultural competence. A large body of research has also developed around cross-cultural training for successful adjustment to a new culture (Sit, Mak, Neill 2017). As posited by Ward (2001), emotional resilience and cross-cultural self-efficacy can be enhanced when the affective, behavioural and cognitive components of a training program are combined effectively.

Deardorff (2006, 255) describes intercultural competence as a lifelong process resulting from a combination of twenty-two elements distributed among the broader characteristics of openness, respect of all cultures, curiosity, and discovery. From this perspective, intercultural competence is not likely to happen automatically after a specific experience, such as professional expatriation, study abroad or an international placement, but must be sustained by long-term processes. This poses (some) challenges for supporting the development of this competence in shorter periods of study in a host country, as is the case in the present study. It complicates the understanding of "academic sojourners" as defined by Marie-Claire Patron, who drawing

from Furnham (1988) speaks of “voluntary travellers whose objectives are specific and goal-oriented” (2012, 17). It should also be pointed out that when university students choose to undertake a period of study in another country, gaining a sense of intercultural competence may play a very small part, if any, in their figurative baggage of demands and expectations (Lewin 2009; Ramirez 2016; Kortegast, Kupo 2017).

Intercultural pedagogy is a generic term covering teaching and learning experiences grounded in cultural awareness and entailing the development of knowledge, attitudes and skills described as intercultural competence (Tran 2016). In reference to different learning theories, intercultural pedagogy can be “experiential” or “transformative”. Experiential learning refers to Kolb’s (1984) cyclical model of stages in which “concrete experience” is followed by “reflective observation”, which in turn leads to “abstract conceptualisation”, allowing “active experimentation” and yielding a new “concrete experience”. Transformative learning, on the other hand, is when intercultural pedagogy is conceived as a “process of *self-formation*”, and traveling overseas is seen as an opportunity for a “path of change” to occur (Mezirow 2000 quoted in Marginson, Sawir 2011, 137, italics in original).

While intercultural pedagogy is increasingly seen as an essential part of study abroad programs, which are no longer perceived as a mere opportunity to increase language proficiency (Jackson 2012), academics and administrators acknowledge that a lack of preparation for study abroad can result in a “mis-educative” experience and may sometimes reinforce negative stereotypes (Lutterman-Aguilar, Gingerich, 2002; Trede, Bowles, Bridges 2013). Of relevance to our case study which is situated in Italy, Anna Cento Bull has illustrated how, as a result of major efforts by the Ministry of Foreign Affairs to promote and foster Italian culture abroad throughout the post-war period, in the mid-2010s, Italian was among the five most studied languages worldwide. That “[a]rt, culture, fashion, design, food, and sport have all contributed to Italy’s seductive, worldwide appeal” (2016, 118-119) inevitably affects students’ expectations when deciding to visit the country, especially for shorter periods.

The capacity of short-term sojourns to provide students with the opportunity to develop intercultural sensitivity is increasingly questioned (Martinsen 2011). Primarily defined by Bennett (1986, 179) as “the way in which learners construe cultural difference”, intercultural sensitivity has been widely recognised as a key component of intercultural competence (Bhawuk, Brislin 1992). Generally assumed to be less effective than long-term sojourns in terms of intercultural development, short-term programs are reported to be increasingly popular, especially in the United States (Institute of International Education 2012). Specific challenges inherent to short-term programs have been documented and literature has recently developed around the best ways to address the issues and enhance the student experience (Donnelly-Smith 2009).

Yet some research on study abroad demonstrates that, more than duration, learning context is a determinant variable in overseas program design. In the context of North American institutions, programs can be placed on a continuum ranging from “island” to “full immersion” context (Norris, Dwyer 2005). “Island” programs are typically those where students are exposed to a mere duplication of an American college setting within the host country, often resulting in “bubble syndrome” (TenHaken 2014). Some scholars such as Jones *et al.* (2012) have investigated whether or not short-term programs are still “meaning making” experiences. They have found that, even with limited immersion in unfamiliar contexts, students are nevertheless encouraged to develop a better understanding of other cultures, and therefore to challenge stereotypes.

3. *The case study context*

Founded in 2001, our university centre located in Prato, Tuscany hosts mostly university students who travel to Italy from their home campus, to undertake from two- to twelve-week intensive credit-bearing study programs in a variety of disciplines. The centre attracts over 600 students per year; this is a significant figure in comparison with other foreign higher education institutions in the area, including in Florence, where study abroad programs run, on average, for a full semester. As at 2012, Florence was ranked the second-most popular destination for study abroad programs, welcoming 24% of the total number of university students from North America in Italy, and cities in Tuscany were chosen by as many as 6,419 out of the 18,791 total (Prebys 2013, 38-40). These programs are run and administered either by foreign campuses and centres or by officially recognised private international institutes that hold agreements with foreign universities. Unlike these programs which typically deliver credit-bearing Italian language courses as a formal part of the curriculum, the majority of students studying at our centre are not also taking a for-credit Italian language course.

Designed to be delivered *in situ* as a short course in Italian communication skills and culture, the program described here has been developed by an Australian university operating in multiple countries including a branch campus in Malaysia, a teaching location in South Africa, and a centre in Italy. As part of a new four- to twelve-week intensive study abroad program run by the Faculty of Arts, the delivery of *Parliamo!* was restructured in September 2017 to include a total of three classes on site, and a cooking class held at a local restaurant. This new development included grammar-based language classes; a treasure hunt held after the students’ induction upon arrival at the centre; and a series of reflective sessions, where students are asked to share their observations inspired by the curricular and extra-curricular activities. This structure was also applied to cohorts from other faculties within the

same period, and it proved particularly effective in the case of Architecture and Design students, and Education students (as we will describe in the following sections).

The findings of two research projects informed the design and implementation of this intercultural enrichment program. The first one was a comparative study on intercultural capabilities among students enrolled in study abroad programs at the centre (Baldassar, Mulcock 2012; Polezzi 2012). Data collected from students and staff revealed a strong assumption among students that “being there” (i.e., in a new environment) would automatically trigger the development of intercultural competence. In addition, the “bubble” effect was identified as a potential risk of the programs, whereby students might analyse their international experience through the biased lens of familiarity (by virtue of studying at an IBC), and therefore reinforce rather than challenge stereotypes. In their recommendations, the authors of the study emphasised the importance of scaffolding international experience by embedding intercultural competence in the curriculum.

Along the same lines, a longitudinal survey was conducted among students enrolled in Inter-Campus Exchange (ICE) programs offered at the Australia, Malaysia and South Africa teaching locations of the same institution operating in Italy (Normand-Marconnet 2015). The ICE programs are an opportunity for students to spend a semester at another campus to complete a degree under the same academic conditions (i.e., similar content and assessment) as those at their home campus. The aim of the survey was to identify students’ perceptions of the benefits and challenges of this type of program. Data were collected at pre-departure and re-entry stages at students’ home campuses. The findings showed that students acknowledged their tendency to underestimate difficulties with social integration and culture shock. Students assumed that familiarity with the academic environment would correlate with their ability to adjust to their new environment. In order to avoid these kinds of misleading assumptions, the research project highlighted the need to build students’ intercultural competence.

In line with Jones *et al.* (2012), *Parliamo!* was developed from the premise that intercultural competence is an essential component of study abroad. It was also recognised that students (and visiting teaching staff) needed a basic understanding of the local language and culture as well as some kind of intercultural framework to make meaningful sense of their stay. We argue that, while IBCs can be regarded as an archetype of the “bubble” context by reproducing in host countries the same (or a similar) educational environment, institutions with an international network of campuses may also benefit from offering a unique setting to provide students with opportunities to discover a new context from within a familiar environment. Adopting Cresswell’s (2012, 465) definition of case study, in this paper we identify specific areas of concern, including students’ perceptions of cultural stereotypes while travelling

internationally, to emphasise the relevance, potentialities, and complexities of intercultural enrichment initiatives such as the one discussed here.

A key question informing our analysis and discussion is: Does the small number of classes (and hours) of the course allow for developing actual intercultural competence, and, if so, of what kind? Similarly, how can this be achieved in the face of macro- and micro-structural limits, including the constraints imposed by students' curricular (i.e., assessed) requirements and broader institutional perceptions and motivations of study abroad experiences? In the following sections, we provide a critical analysis of the practical and pedagogical implications for institutions and individuals involved in developing co-curricular programs to support formal curriculum offerings overseas.

4. Applying an anthropological approach to intercultural competence

A short not-for-credit course available to all students and visiting teaching staff who travel to Prato for intensive study programs, the *Parliamo!* program is based on what is defined by Lussier as an anthropological approach to intercultural competence. This program integrates intercultural interactions in the learning process not only to improve language competence, but also to facilitate the development of “(inter)cultural representations and transactions between individuals” (2011, 34).

4.1 Improving the program design

Given the different subject backgrounds of the students and duration of their faculty study program, which ranges from two to twelve weeks, *Parliamo!* is tailored to specific cohorts where possible, e.g., in terms of which Italian vocabulary and phrases are taught. Student feedback on the program is crucial to its development. At the end of the program, students are asked to complete an online feedback form, the findings of which for 2017 partly inform the present analysis and discussion. Students are invited to give their feedback about the quality, structure, and relevance of the program to their daily life in Prato and whether or not they would recommend it to their peers. They are also asked to contribute specific suggestions for improvement.

Changes since the first iteration have included the addition of online resources and more experiential activities such as a treasure hunt in the historic centre of Prato and workshop-style activities on the use of gestures and other body language. Several faculties have formalised the *Parliamo!* program by making it a compulsory requirement for students enrolled in study abroad courses at the centre. Yet, as it emerged from the first qualitative analysis of feedback collected from student surveys over the period from April 2014 to July 2015, those students for whom *Parliamo!* was compulsory noted that it would be particularly useful if at least one language class were delivered before

their arrival in Italy, or if classes were to commence as soon as they arrived in Prato. This is not however always feasible due to the time constraints of the students' curricular activities. The limits imposed by the short duration of most of the faculty programs have broader implications as regards the success of extra-curricular initiatives aimed at fostering "intercultural communicative competence", and we will return to them later in this paper.

Based on the feedback from 2014 to 2015, the key concerns for students to be able to make sense of the intercultural experience offered in Prato were: the timing and pace of the program; uncomfortableness when practising the language outside the context of the classroom; and a desire to integrate English language more into both the language classes and the written course materials. The cooking class was instead unanimously endorsed; at a local restaurant in Prato, students learn how to prepare traditional dishes and the lesson ends with a shared meal. Food can indeed be a powerful tool for sharing experiences and knowledge, especially in an Italian context, and a collaborative form of interacting in another language, crossing language and cultural barriers (Camporesi 1993; Counihan, Van Esterik 2008).

4.2 A blended program combining online resources and experiential learning

In the *Parliamo!* program's present structure, we have introduced some grammar-based classes in addition to the conversation-based classes, supported by an online platform. Hosted on a Googlesite, this interactive resource includes a downloadable language booklet, a series of video recordings filmed in collaboration with local businesses (to re-create typical conversation exchanges from daily life), and additional curated videos dealing with cultural stereotypes and the language of gestures. The content and structure have been carefully designed to provide access to select authentic resources seen as valuable additions to the in-class real exchanges. The shift towards the digital with regard to course materials was viewed as an attempt towards offering a more student-friendly approach, something with which they would feel comfortable and could adjust to and use easily. It allows students to practise language and culture drills throughout the duration of their stay in their own time. This shift is in line with recent research demonstrating that, as a supplement to face-to-face classes and teacher-student interactions inside the classroom, online resources allow students to become autonomous subjects-agents of their learning (van Lier 2010). For instance, students are able to complete activities at their own pace outside the classroom and to learn more about grammar and vocabulary structures during their stay, as there is not enough time during the classes to cover these topics. This is also in keeping with current academic discourse on the role of "blended learning" techniques and approaches, "when the students themselves are actively engaged in creating, understanding, and connecting to knowledge" (Marsh 2012, 8). Blended learning thus stimulates

a more active role for students (Carrier 2017; see also Carloni, Zuccala 2017), as in this case, through pre- and post-class activities online.

Moreover, in order to maximise the opportunities for students to familiarise themselves with the surroundings, the language classes are complemented by optional activities organised by the centre: Italian-English conversation exchanges are held with locals every two weeks, and meals with local Italian families are organised for students. The latter, in particular, seems to stimulate students to reflect on intercultural differences and similarities. During 2017, administrative records of the centre show that as many as 223 students (over one-third of the total number of students who study at the centre each year) chose to have a meal with a local family, an opportunity for “genuine” socio-cultural exchange. Typically, students undertaking the longer programs (at least four weeks in duration) participated in the meals. We argue that these encounters are important moments to counter assumptions about “genuine” and “local” culture(s), which are indeed contentious within the context of study abroad. As highlighted by the literature in this field, providing opportunities for interaction that move beyond those of buyer-consumer (Kinginger 2013) is crucial to avoid fetishising (local) culture. We also need to take into account the ways “global citizenship *depends upon* local thought and action” in order to shed light on the interrelations of local actions and global phenomena (Davis, Pike 2009, 68).

By contrast, observations by centre staff involved in the organisation of these activities indicate that the conversation exchanges are less popular than the family meal initiative. An analysis of the 20 conversation exchange sessions held in 2017 revealed a total of nearly 250 local participants compared to 100 visiting students (approximately one sixth of the total number of students who study at the centre each year). On average, each conversation exchange attracts five visiting students and 10-15 Italian peers. The highest participation of visiting students occurred over a two-month period, which coincided with the running of for-credit Italian language units. Factors that may contribute to the difference in uptake between the two activities include the limited time available both for the conversation exchange and for students to feel comfortable in using Italian, combined with the fact that the activity takes place at the end of an often long day of study. This highlights the difficulties in providing opportunities and spaces for cultural enrichment within short-term study abroad programs.

Feedback gathered from Arts students in December 2017 suggests that the cooking class in particular was viewed by students as a way to grow personally, in that cooking for oneself represented one’s independence and autonomy while living in another country, as opposed to living at “home”. Similarly, being hosted for a meal by members of the local community was considered the key to “escaping” – however momentarily – the comfortable, but also “closed”, community of one’s peers speaking the same language and sharing

the same culture, although the latter is far from homogeneous. Some students highlighted the fact that the conversation exchanges provided opportunities to discuss gender differences openly (an example being that an Australian student while talking about her playing soccer “startled” her Pratese interlocutor). Some students noted that the exchanges also encouraged them to communicate outside the university environment. Other students reported that the *Parliamo!* classes developed their confidence in everyday interactions, and an understanding of their own different cultural background; they also fostered knowledge and understanding of communication signs more generally, and of verbal, as opposed to non-verbal, cues in particular.

5. Pedagogical implications of developing an intercultural enrichment program

From this rich and varied student feedback, we posit that the *Parliamo!* program enables participants to make sense of their lived experience and to construct new meanings from unfamiliar situations. An intercultural enrichment program such as this one is intended to address the criticised “bubble syndrome” that can occur in offshore programs, by helping students to go beyond their comfort zone progressively through guided and scaffolded activities.

5.1 Synergies between curricular requirements and co-curricular activities

Time constraints emerge as a key challenge when designing these kinds of programs, especially with regard to providing students with opportunities to practise using Italian in authentic situations. As discussed earlier, there are limits to which language features and intercultural aspects can be covered adequately in just a few weeks, though this challenge is by no means restricted to short-term study abroad programs. Scholarship in the field of study abroad has found the actual value of short-term study abroad experiences goes beyond a mere “tourism of sorts” or a revenue source for universities in an increasingly corporatised academic environment (see, for example, Lewin 2009; Kortegast, Kupo 2017).

The optional extra-curricular activities – the conversation exchanges and the meals with local families – could be exploited further in order to link the learning of the more formal classroom environment with the “outside” realities that the students experience first-hand. In spite of the difference in participation levels between conversation exchange and the family meals, these activities are an opportunity for peer-to-peer sharing of knowledge, in addition to the teacher-student interactions in the classroom. They offer students opportunities to meet locals with different backgrounds, including Italian students studying English at university, working professionals and locals without any tertiary qualifications. Through these real and personal interactions, students are potentially able to find out more about the way of

life of the local community – and, consequently, to have a true “intercultural” encounter for which the classes attempt to provide the groundwork.

Activities such as conversation exchanges and meals with local families are usually welcomed by students. This suggests that real-life experiences may help sustain the development of intercultural skills such as openness. Some students reported that these opportunities required them to go out of their comfort zone and to find strategies to cope with unfamiliar situations. This type of feedback illustrates the current debate in literature on how programs based on intercultural pedagogy are expected to equip learners not only with basic language skills for specific purposes (such as work placements, volunteering or internships), but with cues about communication styles (verbal or non-verbal, direct or indirect, high or low context, etc.). This theoretical knowledge can be reinforced by situations simulated in class, and even more so when opportunities are provided for real-life interactions. With their multiple campuses, IBCs can therefore offer students safe settings to interact in culturally diverse environments.

Yet not all students participate in both activities. This finding leads us back to reflect on the factors which limit participation in activities that are not part of formal curricula, activities which normally take place outside class time and which are therefore often perceived to be less valuable than class attendance, or as reducing one’s free time (which can be limited during intensive, short-term study abroad programs). In fact, one of the greatest challenges for participation rates and outcomes of this type of program is adjusting it according to students’ curricular requirements in terms of content, duration and timetabling. This is especially the case for those groups which spend shorter periods of time at the centre. Tailoring the content of the program to, for instance, subject or thematically-relevant vocabulary and ready-to-use expressions, has proved a valuable strategy. For example, for Education students who undertake a professional teaching experience in local primary and secondary schools, it is important that they learn some basic Italian language in order to be able to interact confidently with students in a typical Italian school setting. They also need to be able to read emotions through interpretation of non-verbal forms of communication such as body language. These students were in fact the most critical of the lack of pre-departure language lessons before leaving Australia.

5.2 Providing room to develop in-depth understanding of culture

Generally speaking, students who undertake *Parliamo!* report being appreciative of the relaxed atmosphere of the language classes. When students are involved in “open” learning environments such as those created through collaborative and group work, those who have experience in learning a foreign language will often help their peers, for example, by choosing less confident speakers as partners in role-playing activities. It has been observed that a

positive atmosphere in these classes is also fostered through the active participation of the accompanying teaching staff from the home campus. Their presence contributes to establishing genuine forms of learning together and sharing, which can even help with overcoming any emotional blockages in communication exchanges in a foreign language.

In addition to language skills, contextually relevant, intercultural enrichment programs such as *Parliamo!* promote deeper understanding and knowledge of culture, which is seen as a pivotal component in the Pyramid Model of Intercultural Competence proposed by Deardorff (2006). In the *Parliamo!* program, role-plays in class, and authentic intercultural encounters during conversation exchange or meals with local families, are examples of experiential activities that have been found to build progressively competences related to openness and empathy. While limited in terms of duration, these meaningful encounters play a significant role in allowing learners to move from ethno-centric to more ethno-relativist perspectives (Bennett 1986).

In the current structure of the course, students are asked to share and discuss their own experience and observation of daily life in the local community and during their travel to other cities in Italy. The students reflect on the similarities and differences between Italian culture and their own cultural backgrounds and contrast these with their expectations. As such experiences are aimed towards cultural “adjustments” and intercultural sensitivity, we are reminded of the experiential nature of the program, as part of a broader institutional effort to promote a pedagogy that combines a student-centred approach with blended learning. It is expected that students will become more active participants in their progress towards the acquisition of intercultural competence, by being challenged to explore and get involved in cultural dynamics through autonomy and self-reflection (Mezirow 2000 quoted in Marginson, Sawir 2011).

6. Conclusion

Parliamo! was originally designed to counterbalance the “bubble syndrome” likely to be encountered by students from an Australian institution doing a short-term study abroad program in an International Branch Campus in Italy. It has since been developed into a hybrid course designed to foster intercultural competence by combining in-class linguistic-oriented activities and cultural activities organised outside the classroom. While still a work-in-progress and with further research needed to evaluate the intercultural competence development of students who undertake the course, this program could serve as a model to be adapted in other branch campuses.

Yet how do we situate these kinds of efforts in broader institutional frameworks within the neoliberalisation of education, “employability” trends, internationalisation and commodification? Is it conceivable to commit to intercultural skills development, while at the same time avoiding the “un-

derlying practices of consumerism, postcolonialism, cultural tourism, and the commodification of experience” which Kortegast and Kupo (2017, 150) argue are promoted in short-term study abroad experiences?

Our case study illustrates how intercultural pedagogy can be applied in the specific context of short-term mobility in IBCs. In line with Ward (2001), we posit that developing knowledge of different cultures together with self-awareness of one’s own culture helps facilitate cross-cultural adjustment. Regardless of the course duration, intercultural enrichment educators must seek to design activities that balance cognitive, affective and behavioural components. The content and activities described in this case study program are an illustration of intercultural pedagogy that draws on Kolb’s experiential and Mezirow’s transformative learning theories.

We have outlined pedagogical and structural elements that could also serve as a basis for other institutions interested in developing similar programs. We see enrichment programs in study abroad contexts as a particularly effective way to develop the skills and attitudes described in the UNESCO framework as “the minimal requirements to attain intercultural competences” including “respect, self-awareness/identity, seeing from other perspectives/worldviews, listening, adaptation, relationship building, and cultural humility” (UNESCO 2013, 11).

As graduates from universities around the world are increasingly expected to become “employable” global citizens, and self-conscious agents of their educational progress, the demands and challenges posed by intercultural experiences may well be fertile ground for a critical understanding of the economic, social, linguistic, and cultural implications of practices of learning and teaching.

References

- Australian Bureau of Statistics (2015), *3412.0-Migration, Australia, 2014-15*; online: <<http://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/mf/3412.0>> (11/2018).
- Baldassar Loretta, Mulcock Jane (2012), *Monash Prato Study Abroad Research Project*; online: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/funding/fundedprojects/strategic/polezzi/monash_prato_report.pdf> (11/2018).
- Bennett M.J. (1986), “A Developmental Approach to Training for Intercultural Sensitivity”, *International Journal of Intercultural Relations* X, 2, 179-196. doi: 10.1016/0147-1767(86)90005-2.
- Bhawuk D.P.S., Brislin Richard (1992), “The Measurement of Intercultural Sensitivity Using the Concepts of Individualism and Collectivism”, *International Journal of Intercultural Relations* XVI, 4, 413-436.
- Camporesi Piero (1993), *The Magic Harvest: Food, Folklore, and Society*, Cambridge, Polity Press.
- Carloni Giovanna, Zuccala Brian (2017), “Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: An Analysis of Students’ Perceptions”, *LEA-Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente* VI, 6, 115-139. doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22333.

- Carrier Michael (2017), "Introduction to Digital Learning", in Michael Carrier, R.M. Damerow, K.M. Bailey (eds), *Digital Language Learning and Teaching: Research, Theory, and Practice*, London-New York, Routledge, 1-10.
- Cento Bull Anna (2016), *Modern Italy: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP.
- Chieffo Lisa, Griffiths Lesa (2009), "Here to Stay: Increasing Acceptance of Short-Term Study Abroad Programs", in Ross Lewin (ed.), *The Handbook of Practice and Research in Study Abroad Higher Education and the Quest for Global Citizenship*, New York-Abingdon, Routledge and the Association of American Colleges and Universities, 365-380.
- Counihan Carole, Van Esterik Penny, eds (2008), *Food and Culture: A Reader*, Second Edition, New York, Routledge.
- Creswell J.W. (2012), *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research*, Boston, Pearson.
- Davies Ian, Pike Graham (2009), "Global Citizenship Education: Challenges and Possibilities", in Ross Lewin (ed.), *The Handbook of Practice and Research in Study Abroad: Higher Education and the Quest for Global Citizenship*, New York-Abingdon, Routledge and the Association of American Colleges and Universities, 61-78.
- Deardorff D.K. (2006), "Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization", *Journal of Studies in International Education* X, 3, 241-266.
- Donnelly-Smith Laura (2009), "Global Learning through Short-Term Study Abroad", *Peer Review* XI, 4, 12-15.
- Fraser Heather, Taylor Nik (2016), *Neoliberalization, Universities and the Public Intellectual: Species, Gender*, Basingstoke, Palgrave.
- Furedi Frank (2011), "Introduction to the Marketisation of Higher Education and the Student as Consumer", in Mike Molesworth, Richard Scullion, Elizabeth Nixon (eds), *The Marketisation of Higher Education and the Student as Consumer*, London-New York, Routledge, 1-7.
- Furnham Adrian, Ward C.A., Bochner Stephen (2001), *The Psychology of Culture Shock* (2nd ed.), New York, Routledge.
- Green Wendy, Gannaway Deanne, Sheppard Karyan, Jamarani Maryam (2015), "What's in Their Baggage? The Cultural and Social Capital of Australian Students Preparing to Study Abroad", *Higher Education Research & Development* XXIV, 3, 513-526, doi:10.1080/07294360.2014.973381.
- Healey Nigel (2015), "Managing International Branch Campuses: What Do We Know?", *Higher Education Quarterly* LXIX, 4, 386-409, doi:10.1111/hequ.12082.
- Hua Zhu (2015), "Interculturality: Reconceptualising Cultural Memberships and Identities through Translanguaging Practice", in Fred Dervin, Karen Risager (eds), *Researching Identity and Interculturality: Towards a More Reflexive and Critical Methodology*, London, Routledge, 109-124.
- Institute of International Education (2012), *Open doors: U.S. students studying abroad*, Washington, DC, Institute of International Education.
- Jackson Jane (2008), "Globalization, Internationalization, and Short-Term Stays Abroad", *International Journal of Intercultural Relations* XXXII, 4, 349-358, doi:10.1016/j.ijintrel.2008.04.004.

- Jackson Jane, ed. (2012), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*, Abingdon, Routledge.
- (2014), *Introducing Language and Intercultural Communication*, Abingdon, Routledge.
- Jones S.R., Rowan-Kenyon H.T., Ireland S.M.-Y., Niehaus Elizabeth, Skendall K.C. (2012), “The Meaning Students Make as Participants in Short-Term Immersion Programs”, *Journal of College Student Development* LIII, 2, 201-220, doi:10.1353/csd.2012.0026.
- Kingingier Celeste, ed. (2013), *Social and Cultural Aspects of Language Learning in Study Abroad*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- Knight Jane (2016), “Transnational Education Remodeled: Toward a Common TNE Framework and Definitions”, *Journal of Studies in International Education* XX, 1, 34-47, doi:10.1177/1028315315602927.
- Kolb D.A. (1984), *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*, Englewood Cliffs, N.J. and Upper Saddle River, N.J., Prentice-Hall.
- Kortegast Carrie, Kupo V.L. (2017), “Deconstructing Underlying Practices of Short-Term Study Abroad: Exploring Issues of Consumerism, Postcolonialism, Cultural Tourism, and Commodification of Experience”, *International Journal of Critical Pedagogy* VIII, 1, 149-172.
- Lewin Ross (2009), “Introduction: The Quest for Global Citizenship through Study Abroad”, in Id. (ed.), *The Handbook of Practice and Research in Study Abroad: Higher Education and the Quest for Global Citizenship*, New York, Routledge, xiii-xxii.
- Lussier Denise (2011), “Language, Thought and Culture: Links to Intercultural Communicative Competence”, *Canadian and International Education / Education canadienne et internationale* XL, 2, 40-60.
- Lutterman-Aguilar Ann, Gingerich Orval (2002), “Experiential Pedagogy for Study Abroad: Educating for Global Citizenship”, *Frontiers: The interdisciplinary journal of study abroad* 8, 41-82.
- Marginson Simon, Sawir Erlenawati (2011), *Ideas for intercultural education*, New York, Palgrave Macmillan.
- Marsh Debra (2012), *Blended Learning Creating Learning Opportunities for Language Learners*, New York, Cambridge UP.
- Martinsen Rob (2011), “Predicting Changes in Cultural Sensitivity among Students of Spanish during Short-term Study Abroad”, *Hispania* XCIV, 1, 121-141.
- McBurnie Grant (2008), “Quality Assurance for Transnational Education: International, National and Institutional Approaches”, in Lee Dunn, Michelle Wallace (eds), *Teaching in Transnational Education: Enhancing Learning for Offshore International Students*, London, Routledge, 190-203.
- Normand-Marconnet Nadine (2015), “Study Abroad in International Branch Campuses: A survey on Students’ Perspectives”, *Journal of International Mobility* I, 3, 81-97.
- Norris E.M., Dwyer Mary (2005), “Testing Assumptions: The Impact of Two Study Abroad Program Models”, *Frontiers: The interdisciplinary journal of study abroad* 11, 121-142.
- Patron M.-C. (2012), “Introduction”, in Ead., *Culture and Identity in Study Abroad Contexts: After Australia, French without France*, Bern, Peter Lang, 15-21.

- Polezzi Loredana (2012), *Intercultural Capabilities and Study Abroad: Student Perceptions and Experiences. A Comparative Project in Collaboration with Monash University*; online: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/funding/fundedprojects/strategic/polezzi_final_report.pdf> (11/2018).
- Potts Davina (2016), *Outcomes of Learning Abroad Programs*; online: <ieaa.org.au/learning-abroad> (11/2018).
- Prebys Portia, ed. (2013), *Rapporto 2013. Educating in Paradise. Il valore dei programmi universitari nord americani in Italia-caratteristiche, impatto e prospettive*; online: <http://www.aacupi.org/2013_IRPET_Study/IRPET_Study_1_ITA.pdf> (11/2018).
- Ramirez E.R. (2016), "Impact on Intercultural Competence When Studying Abroad and the Moderating Role of Personality", *Journal of Teaching in International Business* XXVII, 2-3, 88-105.
- Ross Charlotte (2010), "Critical Approaches to Gender and Sexuality in Italian Culture and Society", *Italian Studies* LXV, 2, 164-77.
- Sit Anita, Mak A.S., Neill J.T. (2017), "Does Cross-cultural Training in Tertiary Education Enhance Cross-cultural Adjustment? A Systematic Review", *International Journal of Intercultural Relations* 57, 1-18.
- TenHaken V.R. (2014), "Designing Study Abroad Programs to Develop Global Competencies for the Twenty-First Century Organization", *International Journal of Business and Management* II, 2, 94-104.
- Tran L.T. (2016), "Students' Academic, Intercultural and Personal Development in Globalised Education Mobility", in Chi-hung Clarence Ng, Robert Fox, Michiko Nakano (eds), *Reforming learning and teaching in Asia-Pacific universities*, Singapore, Springer, 95-113.
- Trede Franziska, Bowles Wendy, Bridges Donna (2013), "Developing Intercultural Competence and Global Citizenship through International Experiences: Academics' Perceptions", *Intercultural Education* XXIV, 5, 442-455, doi:10.1080/14675986.2013.825578.
- Tsiligiris Vangelis (2016), "Transnational Education 2.0: The Next Generation"; online: <<https://www.ieaa.org.au/professional-development/event/tne-20-the-next-generation>> (11/2018).
- UNESCO (2013), *Intercultural Competences. Conceptual and Operational Framework*; online: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002197/219768e.pdf>> (11/2018).
- Van Lier Leo (2010), "Forward: Agency, Self and Identity in Language Learning", in Breffni O'Rourke, Lorna Carson (eds), *Language Learner Autonomy: Policy, Curriculum, Classroom*, Oxford, Peter Lang, ix-xviii.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Formalismo 4:
1928. Un primo bilancio

Riletture teoriche IV¹

Enza Biagini

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

Abstract

“La Nouvelle école littéraire en Russie par Boris Tomaševskij” / “La Nuova scuola letteraria letteraria in Russia di Boris Tomaševskij” (1928) is a further fundamental text discussing Russian Formalism (1915-1930) in which the author, who was one of the leading theoreticians and protagonists of the movement, in his presentation of the assumptions, the initial “struggles” and developments, offers readers a detailed, first hand analysis of these phenomena.

Keywords: *Boris Tomaševskij, literary evolution, poetical function, theory of literature, Russian Formalism, work historicity*

Non abbiamo una teoria che possa essere esposta sotto forma di un sistema immobile, bell'e pronto. Teoria e storia nel nostro lavoro sono fuse non solo a parole, ma nei fatti. Siamo stati troppo bene istruiti dalla storia stessa per pensare di potervi passar sopra. Nel momento in cui saremo costretti noi stessi a riconoscere di possedere una teoria in grado di spiegare tutto, pronta per tutti i casi passati e futuri e pertanto priva della necessità e della capacità di evolversi, saremo egualmente costretti a riconoscere che il metodo formale ha cessato di esistere, che lo spirito della ricerca scientifica lo ha abbandonato. Per ora questo non è ancora avvenuto.²

¹ Nel titolo (“Riletture IV”), l'esponente progressivo rinvia al filo di continuità riflessivo che si è venuto elaborando intorno alla riproposta, in lingua originale e in traduzione, di alcuni testi fondanti, pubblicati tra il 1929 e il 1932, intorno alla vicenda critica e teorica del Formalismo russo (1915-1930). L'intento era (ed è) anche quello di “riattualizzarne” il dibattito, attraverso documenti di rilievo storiografico, di testimoni e critici militanti (Boris Tomaševskij; Nina Gourfinkel e Philippe [Adrien] Van Tieghem; Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem) di indubbia levatura. A queste voci sono state dedicate le precedenti “Riletture” – rispettivamente nel 2015, 2016 e 2017 – e Tomaševskij, che ne chiude ora la serie, l'ha aperta nel 2015 (per il dettaglio dei riferimenti si rinvia ai *Riferimenti bibliografici*).

² Trad. it. di Riccio in Èjchenbaum 1968, 72. Orig. Èjchenbaum 1965 [1927], 74-75: “Nous avons pas une théorie que l'on pourrait exposer sous forme d'un système immuable et tout fait. Chez nous, la théorie et l'histoire ne font qu'un, que l'on s'en tienne à l'esprit ou à la

Letteratura e strutturalismo, l'una opera di linguaggio l'altro metodo linguistico per eccellenza erano destinati a incontrarsi sul terreno del materiale linguistico: suoni, forme, parole e frasi costituiscono infatti l'oggetto comune del linguista e del filologo [...]. Lo stesso formalismo russo, che viene appunto considerato una delle matrici della linguistica strutturale, non fu altro, agli albori, che un incontro di critici e di linguisti sul terreno del *linguaggio poetico*.³

Il mio atteggiamento nei confronti dei Formalisti russi [...] ha subito diversi cambiamenti, e non c'è da stupirsi dato che li frequento da più di vent'anni. La prima impressione è stata di scoperta: si poteva parlare della letteratura in tono allegro, irriverente, inventivo; i loro testi trattavano di una cosa a cui nessuno sembrava dare importanza, mentre a me era sempre parsa essenziale, di quella che veniva definita con una impressione un po' accondiscendente: la "tecnica letteraria" [...]. In un secondo tempo, ho creduto di leggere nei loro scritti la presenza di un progetto "teorico" – la costituzione di una poetica – ma non necessariamente coerente (e per un buon motivo: numerosi autori avevano prodotto lungo un arco di circa quindici anni), né concluso [...]. Infine, durante un terzo periodo, ho incominciato a percepire i Formalisti come un fenomeno storico: delle loro idee non mi interessava tanto il contenuto, quanto la logica interna

lettres de cette opinion. Nous sommes trop bien élevé par l'histoire pour croire que l'on peut éviter cette union. Au moment où nous serons obligés d'avouer que nous avons une théorie qui explique tout, qui donne des réponses sur tous les cas du passé et de l'avenir, et qui, pour cette raison, n'a pas besoin d'évolution et n'en est pas capable, nous serons en même temps obligés d'avouer que la méthode formelle a terminé son existence, que l'esprit de recherche scientifique l'a quittée. Pour l'instant, nous n'en sommes pas là". Sottolineo la consonanza della sottolineatura, circa il carattere asistemático della scuola formalista, tra il pensiero di Èjchenbaum e quello espresso nella nota al testo a cura di Tomaševskij.

³ Trad. it. di Madonia in Genette 1969, 136-137. Orig. Genette 1966, 149: "La littérature étant d'abord œuvre de langage, et le structuralisme, de son côté, étant par excellence une méthode linguistique, la rencontre la plus probable devait évidemment se faire sur le terrain du matériel linguistique. [...] Et le formalisme russe, précisément, que l'on considère à bon droit comme une des matrices de la linguistique structurale ne fut rien d'autre à l'origine qu'une rencontre de critiques et de linguistes sur le terrain du langage poétique". In nota, Genette fa riferimento proprio alla pagina 231 del saggio di Boris Tomaševskij, che qui si traduce, dove è questione della centralità assunta dal materiale linguistico nello studio della poesia "a tal punto che si è potuto, nei primi entusiasmi del movimento formalista russo, definire la letteratura come un semplice dialetto e considerare il suo studio un annesso della dialettologia generale" (trad. it. *ivi*, 137. Orig. *ibidem*: "à tel point qu'on a pu, dans les premières ardeurs du mouvement formaliste russe, définir la littérature comme un simple dialecte, et envisager son étude comme une annexe de la dialectologie générale"). Negli anni Settanta in Italia (Umberto Eco) si preferirà parlare di "idioletto".

e il posto che occupavano nella storia delle ideologie. Nella mia indagine adottò quest'ultima prospettiva, limitata tuttavia ad una piccola parte dell'attività dei formalisti, cioè alla definizione della letteratura o, per dirla con loro, del "linguaggio poetico".⁴

1. *"La Nouvelle école littéraire en Russie par Boris Tomaševskij" / "La Nuova scuola letteraria letteraria in Russia di Boris Tomaševskij"*⁵

Nel 1928, l'anno in cui Tomaševskij pubblica questo suo saggio sulla "nuova scuola letteraria russa", il toponimo di San Pietroburgo, città natale dell'autore, era cambiato da pochi anni (nel 1924, in onore del nuovo assetto politico, la città era diventata la Leningrado menzionata nel commento a piè di pagina). Il cambiamento di quel toponimo originario, San Pietroburgo – Pietroburgo, Petrograd –, che aveva visto nascere il "cosiddetto formalismo" di cui Tomaševskij, "uno tra i più acuti e coerenti rappresentanti della scuola russa"⁶ ripercorre l'innovativa e fortunosa vicenda, non è un segnale neutro, specie per gli sviluppi. Tuttavia, quasi quindici anni dopo, lo scenario corretto dai tempi (e dal trionfo del regime bolscevico) sembra ancora non sentenziarne i sintomi dell'esaurimento, anche se non

⁴Trad. it. di Zattoni Nesi in Todorov 1986, 13. Orig. Todorov 1984, 17: "Mon attitude à l'égard des Formalistes russes [...] a changé plusieurs fois, ce qui n'est après tout pas étonnant, puisqu'ils me sont devenus familiers il y a maintenant plus de vingt ans. La première impression, c'était cette découverte : on pouvait parler de la littérature d'une manière gaie, irrévérencieuse, inventive ; ces textes traitaient en même temps de ce dont personne ne semblait se soucier, et qui m'avait pourtant toujours paru essentiel, ce qu'on désignait par une expression un peu condescendante : la 'technique littéraire' [...]. Dans un deuxième temps, j'ai cru lire dans leurs écrits la présence d'un projet 'théorique', celui de la constitution d'une poétique, mais qui n'était pas forcément cohérent (et pour cause : il y avait plusieurs auteurs qui avaient écrit pendant une quinzaine d'années), ni conduit [...]. Enfin, au cours d'une troisième période, j'ai commencé à percevoir les Formalistes comme un phénomène historique : ce n'était plus tant le contenu de leurs idées qui m'intéressait, mais leur logique interne et leur place dans l'histoire des idéologies. C'est cette dernière perspective que j'adopte aussi dans mon enquête présente, en la restreignant à une petite partie de leur activité, à savoir la définition de la littérature ou, comme ils disent plutôt, du 'langage poétique'". Anche Todorov in questo contributo è ancora pienamente concorde con il saggio e il pensiero di Tomaševskij. È noto, infatti, che lo scopritore dei testi fondanti del Formalismo, a partire dagli anni Ottanta, intraprenderà una nuova via di interessi storico-teorici e di ripensamento rispetto a quegli anni di piena adesione. Ma, per una visione "autobiografica" e d'insieme di questo problematico rapporto, si rinvia a Todorov 2002.

⁵Boris Tomaševskij, "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie par B. Tomaševskij", *Revue des études slaves* VIII, 3-4, 1928, 226-240, nella consueta traduzione di Josiane Tourres più che mai attenta ed elegante (dato il frequente riferimento, ove possibile, l'indicazione di pagina figurerà nel testo).

⁶Trad. it. in Todorov 1968a, 9. Orig. Jakobson 1965, 11: "l'un des plus fins et des plus fermes représentants de l'équipe".

sfuggirà al lettore che l'argomentare di Boris Tomaševskij intorno a cause, effetti, fondamenti teorici e evoluzione della Scuola, suona come il bilancio precoce (in consonanza con i resoconti di Van Tieghem e Gourfinkel, pubblicati tra il 1929 e il 1932, e già visti), consapevole e in presa diretta, di un movimento teorico-critico, che, come pochi altri, ha rivoluzionato gli studi letterari ed artistici della Russia (e non solo) tra il 1915 e il 1930. Il testo invita, dunque, ad una lettura retrospettiva che ha l'esattezza di un pro-memoria di fatti storicamente associati, sin dalla scia rivoluzionaria e avanguardistica russa ed europea – non a caso Tomaševskij fa entrare subito in scena il movimento futurista, di cui insieme a Jakobson fu partecipe e convinto sostenitore – fatta derivare dalla crisi del Simbolismo e dall'alveo della linguistica di Baudoin de Courtenay⁷ (per altro destinata ad incrociare lo strutturalismo praghense). Ma la scia è la stessa che finirà per provocare quella sorta di “esplosione a scoppio ritardato” degli anni Sessanta, intorno all'affermarsi della Neoavanguardia (giungendo, a una sorta di consacrazione “postuma” e, anche la seconda volta, con successo temporaneo⁸).

Lo scritto, datato 1927, esce solo un anno prima della formulazione delle ben note *Tesi di Praga*, che segneranno – nel 1929 – l'inizio della diffusione delle teorie semio-strutturaliste, nel momento in cui, le ricerche dell'*Opojaz* (la “Società per lo studio del linguaggio poetico” di San Pietroburgo) e quelle del Circolo linguistico di Mosca, diretto da Jakobson – entrambi territori originari del “credo” formalista – trovarono, indirettamente, un approdo presso i ricercatori della “Scuola di Praga” (il circolo fu fondato nel 1926 di Vilem Mathesius⁹), attraverso la figura del linguista Roman Jakobson, proprio

⁷Jan Niciesław Baudoin de Courtenay (Radzymin 1845 – Varsavia 1929) linguista polacco, professore presso diverse Università tra cui San Pietroburgo proprio negli anni del Formalismo, è stato uno studioso di fonetica e soprattutto un teorico della fonologia (da qui la contiguità con i Formalisti). Per suo tramite, dell'alveo farà parte anche Ferdinand de Saussure (Ginevra 1857 – Vufflens-le-Château 1913), linguista e semiologo, professore a Parigi e a Ginevra, è considerato il teorico e il fondatore dello strutturalismo linguistico. Gli appunti del suo *Cours* sono stati pubblicati postumi a cura di due suoi allievi Charles Bally e Albert Sechehaye (Saussure 1916). Semen A. Vengerov (1855-1920), è stato un critico e bibliografo russo, il teorico Lev Jakubinskij fu uno dei suoi allievi.

⁸Il panorama generale di riferimento è, in realtà, più complesso e può essere fatto risalire alla *vague* dei Modernismi artistici e letterari (lontani dalla conoscenza del movimento russo). L'ondata dei formalismi in Europa e in Nord-America (New-criticism), come hanno spiegato sia Wellek che Victor Erlich – quest'ultimo, allievo di Jakobson ma entrambi profondi conoscitori del Formalismo russo –, è stata di lunga durata. Si veda: Wellek 1991. Ed Erlich 1955; Wellek, Warren 1942. Nel contributo di René Wellek, a Tomaševskij è dedicata la pagina finale, per altro, diversamente da Jakobson, con giudizio poco lusinghiero.

⁹Vilem Mathesius (1882-1945), linguista ceco, è stato il primo professore d'inglese presso l'Università Carolina di Praga, ebbe tra i suoi allievi René Wellek (Vienna 1903 – Hamden 1995), anche egli professore di inglese e transfuga negli Stati Uniti (nel 1939) dove insegnerà anche all'Università di Yale. Si noti che Victor Erlich, segnala la presenza di Tomaševskij, “in several meetings of the Circle” fondato da Mathesius (Erlich 1980 [1955], 156).

lui che, ai suoi inizi moscoviti e pietroburghesi, soleva definirsi poeta “poeta cubo-futurista”¹⁰.

Alcuni incroci delle filiazioni – ovviamente escluse quelle posteriori – compaiono nel quadro storico del saggio, non come ripensamento *après coup*, bensì quale ricognizione militante in un affresco teso a chiarire, presso i contemporanei, i presupposti di quella rivoluzione letteraria (meno cruenta di quella ideologica, allora in corso), fissando i dati acquisiti di un movimento di cui Tomaševskij, come spiega Maria Di Salvo, fu l’animatore, il difensore e “il primo storico”. E la studiosa, rinviando in nota proprio all’articolo che qui si traduce, scrive:

L’adesione di Tomaševskij al metodo formale fu [...] profonda e duratura; nel 1925 egli prese violentemente posizione contro gli avversari del formalismo, denunciandone il provincialismo, il carattere pretestuoso e preconcepito delle loro critiche [...]. Della scuola formale egli fu il primo storico [...], e probabilmente è a lui che si deve l’individuazione di alcuni precursori della teoria formalista: Baudoin de Courtenay, i futuristi, il seminario di Vengerov, ormai citati d’obbligo in tutti i manuali.¹¹

E da “primo storico” Tomaševskij, forte del proprio bagaglio di esperienza (di compagno di strada degli artisti e di teorico della letteratura – sarà tra i primi a metterne in pratica, nelle sue lezioni, i presupposti già noti e che ritroviamo esaminati dettagliatamente nel saggio), procede ad una sintesi illustrativa molto vicina ai temi descritti nel proprio manuale di Teoria della letteratura, elaborato qualche anno prima¹². Ma, ora, le idee verranno assodate dopo aver esaurito, in una sorta di preambolo, le ragioni polemiche di quei “critici propriamente detti” e di quegli artisti che intesero girare le spalle al “culto dell’imprecisione” simbolista, puntando sulla “parola in sé”, “concreta e palpabile”. L’aperta critica nei confronti dell’elogio della “vaghezza” dei simbolisti si accompagna a motivazioni incisive circa le scelte che accomuna-

¹⁰ Roman Jakobson (Mosca 1896 – Boston 1982) sarà cittadino americano nel 1936. Professore a Mosca, Praga, New-York. Lascia le prove di poesia trasmentale, diventando linguista, semiologo, studioso di arte e letteratura di fama internazionale. Ha partecipato alla fondazione del formalismo e dello strutturalismo ed è stata la personalità che ha maggiormente inciso nell’ambito degli studi di linguistica, di poetica e teoria della letteratura – è sua la ben nota teoria circa le funzioni della lingua – (si veda: Jakobson 1960). A Praga, Jakobson sarà tra gli estensori delle *Tesi* (la più famosa è la terza, che illustra le “diverse funzioni delle lingue” e in particolare della “Lingua letteraria” e della “Lingua poetica”) che furono pubblicate in occasione del “Primo congresso dei filologi slavi”, sulla rivista *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 1, 1929, 40-53. Si veda: Havránek, Jakobson, Mathesius, *et al.* 1979 [1966].

¹¹ Maria Di Salvo in Tomaševskij 1978, 9 (la studiosa, oltre che della presentazione di Tomaševskij, si è occupata di un’ottima biografia di Baudoin de Courtenay).

¹² Mi riferisco al preambolo intitolato “Definizione della poetica”, in Tomaševskij 1978, 25-29, pubblicato in *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* 4, 2015, 518-529, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-17778.

rono le diverse anime “tapageuses” (rumorose) e le rivendicazioni dei gruppi formalisti (di cui si elencano i nomi: Šklovskij, Osip Brik, Lev Jakubinskij, Aleksander Kušner, Yevgeny Polivanov, Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov, e poi Roman Jakobson, Filipp Fortunatov) insieme all’insegnamento dei loro precursori (Potebnja e Veselovskij¹³), tutti più o meno vicini all’*Opojaz*, al Circolo linguistico moscovita e al gruppo dei poeti ed artisti. Nel saggio, la voce del testimone registra il clima euforico del momento mentre quella dello storico commenta il tenore delle rivendicazioni ricondotte ad una serie di affermazioni e richieste, considerate (in quel momento) piuttosto eretiche, ad esempio: l’idea di fare entrare la scienza nel recinto dell’arte. E, dalla scienza, Tomaševskij e i Formalisti intendevano mutuare l’impalcatura propriamente tecnica, cioè basata quasi esclusivamente (almeno nei primi anni), su modelli linguistici da applicare all’indagine del linguaggio creativo. Il punto di mira era un sostanziale rinnovamento metodologico e concettuale del fatto artistico (il linguaggio poetico). Rinnovamento che sarà promosso, come spiega Tomaševskij, tramite scritti militanti su riviste (tra cui *Poëtika*), manifesti di autodifesa, dibattiti polemici, infine, occupazione della “roccaforte della vecchia scienza accademica”¹⁴ (e persino creazione di una sede universitaria e di un Istituto di Storia dell’arte, dove insegnerà anche Tomaševskij).

Dicevamo che il giro d’orizzonte fissato in questo saggio è opera di un testimone: quei tre primi anni di lotta (1919-1921), evocati da Tomaševskij, sono parte del vissuto di chi scriveva; da qui anche l’accento (solo apparentemente di scorcio) al freddo e alla mancanza di luce, alla penuria di carta per pubblicare gli articoli del gruppo¹⁵. Insomma, il lettore attuale potrebbe provare a figurarsi, tra i giovani “esuberanti”, anche l’intraprendente ingegnere, appassionato di poesia e arte, che, appena rientrato dal Belgio (nel 1915), militerà accanto ad artisti, a critici, teorici, linguisti e insegnerà poetica, retorica e versificazione, con il piglio del filologo esperto in letteratura francese e slava.

Nello scontro immaginario tra avanguardia e tradizione – e nel sottofondo l’ambiguo rapporto con le tesi marxiste dapprima fiancheggiatrici, in quanto “rivoluzionarie”, ma, dopo, più spesso ostili –, presentato con foga da Tomaševskij, i conti in perdita vengono attribuiti alla parte di quanti continuarono a

¹³ Aleksandr A. Potebnja (1835-1891) linguista e storico della letteratura; Aleksandr N. Veselovskij (1838-1906) filologo, considerato da Žirmunskij come uno dei primi scienziati di storia letteraria. Si veda: Veselovskij 1940. I due studiosi saranno ricordati poco oltre e di Veselovskij, Tomaševskij, citerà proprio l’opera maggiore di Veselovskij (v. *infra*).

¹⁴ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 227: “la citadelle de la vieille science académique”.

¹⁵ Ivi, 228. Šklovskij parla di una Pietroburgo dal “fiume di ghiaccio più volte insanguinato” (Šklovskij 1968, 8).

praticare “uso da parte dei tradizionalisti”¹⁶ di idee, magari non criticabili in sé (quelle ereditate da Potebnja e Veselovskij, ad esempio). Il tema conduttore dell’articolo scorrerà sul filo di un confronto continuato tra i versanti di vecchia e nuova guardia e i motivi del contendere riguardano le idee circa la storia letteraria, sulla concezione dell’arte, sui “nuovi” metodi di analisi. È superfluo rilevare che alcuni di questi motivi di discussione non sono scaduti, specie per quanto riguarda i metodi, anche se i contendenti storici non sono più gli stessi. Allora si trattava di definire i discrimini tra formalismo e tradizione – tra “nuovi e vecchi storici della letteratura”, si dirà poco oltre; in particolare, dunque, in materia di storia letteraria dove il primo discrimine, per i formalisti, si sostanziava nella critica alla concezione di una (vecchia) storia letteraria piegata a criteri di natura estrinseca: la vita degli autori, le istanze di natura sociale e filosofiche rilevate attraverso le opere. Tre modelli di storicizzazione (alcuni già visti nelle discussioni commentate da Philippe Van Tieghem nel suo contributo del 1930¹⁷), che Tomaševskij ha buon gioco di smontare in nome della specificità della creazione artistica, argomentando che la vita dell’autore non spiega la sua opera e non la spiegano né le influenze sociali né le dottrine filosofiche che se ne tentano di trarre. In modo drastico, lo studioso ribadiva che “le indicazioni biografiche trovano poco spazio negli studi dei formalisti, eccetto, talvolta e al limite, nelle note”, e precisa che l’arte non è riproduzione del reale e non veicola, né è depositaria di messaggi esoterici¹⁸.

Evidentemente, a rendere criticabile una simile concezione (tradizionale) della storia letteraria è l’idea, ribadita con convinzione, che la letteratura vada studiata come “fenomeno specifico provvisto di proprie leggi”¹⁹. Il principio della specificità, rivendicato dai Formalisti (e da Tomaševskij), lo sappiamo, è uno di quei dati acquisiti della “scuola” (sono gli stessi che verranno riproposti, negli anni dello Strutturalismo critico proprio a partire dalle traduzioni dei testi dei Formalisti russi). Accolta con pareri alterni, l’idea di specificità della letteratura – fondata sull’indagine di “ciò che rende tale un’opera d’arte”, ovvero: la “letterarietà”, dirà Jakobson sin dal 1921 – anche negli anni Sessanta, come è noto, ha alimentato dibattiti e polemiche (Tomaševskij non sarebbe rimasto sorpreso dello scambio di idee tra Picard e Barthes a proposito della *Nouvelle critique*²⁰) che sono stati all’origine della nascita di una vera e propria avanguardia critica e di un campo di studi altrettanto inedito: quello della Teoria della letteratura (o Poetica). Segnalo che lo stesso progetto di *Poétique*

¹⁶ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 228: “usages traditionalistes”.

¹⁷ Van Tieghem 2017 [1930].

¹⁸ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 229: “Les indications biographiques ne trouvent guère de place dans les travaux des formalistes, sauf parfois, à la rigueur, dans les notes”.

¹⁹ Trad. it. *infra*. Orig. *ivi*, 230: “L’étude de la littérature considérée comme un phénomène particulier ayant ses propres lois”.

²⁰ Picard 1965 e Barthes 1966.

*structurale*²¹ (focalizzato sul criterio della “letterarietà”) di Tzvetan Todorov riattualizzava in pieno la richiesta di costituzione di una Scienza letteraria – o Teoria della letteratura o Poetica – formulata dai Formalisti russi, e tendeva a individuare la “poeticità” della poesia.

Un altro tema dibattuto che si impone nelle righe di Tomaševskij consisterà proprio nell’ipotesi di definizione delle leggi specifiche del “linguaggio poetico” (distinto dal cosiddetto “linguaggio pratico” o “prosastico” – come dirà Šklovskij – e da altri possibili linguaggi); il tema rappresenterà il cardine propulsivo della “nuova scuola”, e servirà a supportare la scelta dell’imprescindibile “matrimonio” tra linguistica e poetica, come ci viene ricordato:

Si cercava così di edificare una nuova dottrina su un fondamento puramente linguistico: la prosa, intesa come linguaggio pratico e utilitario rispetto ad altri linguaggi provvisti di leggi.²²

Forse oggi, dopo un secolo di attenzione esclusiva – quasi parossistica – verso la materialità del testo poetico (dove suoni e ritmo, prima che immagini e simboli, diventano sintomi intrinseci di esteticità e portatori di “messaggi formali”), risulta difficile valutare la portata dirompente di affermazioni che chiamavano in causa studi di fonetica e fonologia, di “philologie auditive” e aspiravano a una risposta scientifica, a risultati tangibili e oggettivi basati non sui significati simbolici bensì sulla materialità dei “procedimenti” (artifici retorici) creativi. Tali erano le pretese avanzate da linguisti e scrittori (come Lev Jakubinskij – il “linguista della parola” –, lo scrittore Osip Brik, Maurice Grammont – specialista di versificazione, allievo di Bréal e di Saussure – e Roman Jakobson, il teorico di *Linguistica e poetica*²³), concordi nel dichiarare,

²¹ Todorov 1968b, 99-100. Ma, a proposito della filiazione Aristotele-Formalisti russi-Valéry-Jakobson (piuttosto ricorrente in quegli anni in Barthes, Genette...), si veda quanto scrive Todorov: “Si può anche ricordare, per la difesa di questo termine, che la più nota delle *Poétique*, quella di Aristotele, non era altro che una teoria concernente le proprietà di certi tipi di discorsi letterari. Del resto, il termine è anche adoperato in questo senso all’estero, e i formalisti russi ne avevano già tentata la resurrezione. Infine, appare per designare la scienza della letteratura negli scritti di Roman Jakobson” (trad. propria. Orig. *ivi*, 103: “On peut aussi rappeler, pour la défense de ce terme, que la plus célèbre des *Poétiques*, celle d’Aristote, n’était pas autre chose qu’une théorie concernant les propriétés de certains types de discours littéraires. Au reste, le terme est souvent employé dans ce sens à l’étranger, et les formalistes russes en avaient déjà tenté la résurrection. Enfin, il apparaît pour désigner la science de la littérature, dans les écrits de Roman Jakobson”).

²² Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 227: “On cherchait à édifier ainsi une nouvelle doctrine sur un fondement purement linguistique : la prose était opposée à la poésie en tant que langage pratique et utilitaire en face d’autres langages ayant leurs lois propres”.

²³ Jakobson 1960 (è il noto saggio sulle sei funzioni della lingua, e tra queste, la “funzione poetica”, che accentra l’attenzione sul messaggio).

a proposito del linguaggio poetico, di “cercare nell’analisi linguistica delle opere la spiegazione scientifica del loro significato letterario”²⁴.

Evocare metodi esatti da applicare all’“idioletto” letterario, alla stregua degli studi di “dialettologia”, non era veramente consono al clima di “ritorno all’ordine” che si stava profilando di lì a qualche anno. E, forse, non lo erano neppure le prospettive di studio, aperte nel campo di quella che sarà definita la “teoria della prosa”, di un compagno di strada, Viktor Šklovskij, che qui si storicizza per la prima volta attraverso i suoi più noti principi teorici; ovvero: l’arte quale “messa a nudo del procedimento”; la tecnica della “rappresentazione indiretta”, volta a muovere più la percezione che l’emozione, rilevata in Maupassant e Tolstoj e tradotta in un neologismo, lo “straniamento”, diventato famoso e, spesso, accostato alla tecnica del “distanziamento” teatrale di Bertold Brecht. Tutti principi questi che, malgrado l’ampio studio di Erlich del 1954, si conosceranno solo negli anni dello Strutturalismo. E sebbene Šklovskij non sia promosso quale “fondatore del movimento formalista”, come invece farà esplicitamente René Wellek, la descrizione puntuale dei criteri sulla costruzione del racconto (il concetto di *sujet*, delle tecniche del “ritardamento” e della “sospensione”), da parte di Tomaševskij attesta che le “scoperte” teoriche di Šklovskij godevano già di una larga conoscenza²⁵. È quasi superfluo, inoltre, segnalare che i principi di teoria del racconto (la futura narratologia “inventata” da Todorov²⁶), a cui Tomaševskij ha dedicato, per altro, un intero capitolo – l’ultimo: “Tematica” – del suo manuale di *Teoria della letteratura*, sono quelli che conosceremo nel corso degli anni Sessanta, grazie all’*Antologia* di Todorov. E, quando a proposito del romanzo di Sterne, si passa a distinguere la differenza tra la “poetica degli intrecci” (e dei “motivi”) di Veselovskij²⁷ e il modo seguito da Šklovskij di indagare diversi tipi di romanzo al fine di stabilire le “leggi intrinseche della loro costruzione”²⁸, si capisce che il senso generale che viene attribuito alle ricerche šklovskijane è già orientato verso l’interesse per quei “principi” della “lingua narrativa” che connoteranno la futura Teoria del romanzo (di Michail Bachtin o di Vladimir Propp).

Ma, il continuo bilanciamento, tra prima e dopo, fin qui seguito rischia di diventare monotono, sebbene sia inevitabile che al passato si guardi con gli occhi del presente. Inoltre, nel caso del formalismo raccontato da Tomaševskij, è un po’ una maniera di verificare la coerenza del teorico militante che si è dato il compito di perorare la causa di un nuovo metodo critico presso i contemporanei. Implicitamente, è anche l’occasione per chiedersi: *che cosa è*

²⁴ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 231: “On en vint naturellement [...] à chercher dans l’analyse linguistique des oeuvres l’explication scientifique de leur signification littéraire”.

²⁵ Si tratta di Šklovskij 1929 [1925]. Inoltre, Wellek 1991.

²⁶ Per il termine, si veda: Todorov 1978, 77.

²⁷ Veselovskij 1940.

²⁸ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 231: “lois intrinsèques de leur construction”.

stato visto o si è tralasciato di vedere? E proprio l'attuale orizzonte ermeneutico permette di dire che tutto il possibile è stato registrato, anche se (è ovvio) con un atteggiamento di parte, dirimendo quello (il poco) che è stato accolto dalla tradizione (ad esempio, dall'"arte pura" dei simbolisti, attraverso le voci di poeti come Belyj e Ivanov²⁹) da quanto è rimasto definitivamente fuori dalla Scuola, ma senza troppi ripensamenti (auto)critici. E se l'etichetta ("metodo formale"³⁰) viene sottolineata da qualche recriminazione³¹, non c'è da stupirsi che i punti di forza del credo formalista – il rifiuto della distinzione tra forma (intesa come materialità del testo) e contenuto (idee e sentimento); l'iniziale opposizione tra linguaggio pratico e linguaggio poetico (tra prosa – considerata come "sprovvista di qualità estetiche" – e poesia che, invece, ne detiene l'esclusività); l'idea šklovskijana che l'"opera letteraria [sia] la somma dei procedimenti artistici", legati al primato dell'esteticità (per cui "lo scopo è nulla, i mezzi tutto", e soltanto questi sono oggetto esclusivo dell'interesse della critica³²) – si trovino pienamente confermati quali principi-cardine anche nel corso degli anni che seguirono il periodo delle polemiche.

La cosiddetta "fase della pacificazione", posteriore al 1921, nel resoconto di Tomaševskij, riserva alcuni "correttivi" degni di nota. Innanzi tutto, nel racconto di questa fase "costruttiva", si capirà meglio che il Formalismo non è stato un movimento granitico e immobile (è il pensiero iniziale che sarà precisato in chiusura) e, inoltre, che la questione dell'evoluzione delle forme artistiche e della loro storicizzazione, diventerà di primaria importanza anche per i formalisti (dietro l'esempio dello "scienziato" Ferdinand Brunetière, suggerisce Tomaševskij³³). Sul tema dell'evoluzione del sistema letterario, oltre a Tomaševskij, scriveranno saggi importanti oltre allo Šklovskij di *Teoria della prosa*, anche Tynjanov, Jakobson e Boris Èjchenbaum³⁴.

Il concetto di dominante, in particolare, è stato largamente condiviso se Roman Jakobson ancora nel 1935 ne farà l'argomento-chiave di un suo intervento pubblico e, Boris Èjchenbaum, solo un anno prima, per descrivere

²⁹ Trad. it. *infra*. Orig. ivi, 233: "art pur".

³⁰ Trad. it. *infra*. Orig. ivi, 232: "méthode formelle".

³¹ Scrive Tomaševskij: "Mais l'appellation resta et, malheureusement, ne fut pas sans quelque influence sur la représentation vulgaire que le public a souvent de l'œuvre de la nouvelle école" (ivi, 235. Trad. it. *infra*: "Ma la denominazione restò e, purtroppo, non fu senza qualche influenza sulla rappresentazione volgare che il pubblico nutre nei confronti della nuova scuola").

³² Trad. it. *infra*. Orig. ivi, 233-234: "L'impression esthétique se réduit à la formule: le but n'est rien, les moyens sont tout".

³³ Brunetière 1890.

³⁴ Rispettivamente: Tynjanov 1929b; Jakobson 1973b [1935] (si noti che il concetto di dominante in Jakobson è, in realtà, più ampio e non concerne soltanto gli aspetti formalisti relativi all'evoluzione delle forme letterarie, ma anche a quelli che definiscono la funzione poetica: è questa infatti ad assumere un valore di "dominante" nella definizione del linguaggio poetico); Èjchenbaum 1965 [1927], 65-75.

i meccanismi della “lotta” per l’alternanza delle forme, sullo stesso tema, cita lungamente l’amico Šklovskij:

Per Šklovskij la letteratura si muove in avanti secondo una linea discontinua: “In ogni epoca letteraria non esiste una sola scuola letteraria, ma ce ne sono diverse, ed esse coesistono contemporaneamente nella letteratura, anche se una sola di esse ne rappresenta il vertice canonizzato. Le altre sussistono senza essere canonizzate in sordina, come sussisteva, per esempio, al tempo di Puškin la tradizione deržaviana [...]”. Ogni nuova scuola letteraria è una rivoluzione, qualcosa di simile all’apparire di una nuova classe. Naturalmente non è che una analogia. La linea sconfitta non viene annientata, non cessa di esistere. Scivola solo via dalla cresta dell’onda, sprofonda in basso, rimanendo inattiva, e può di nuovo risorgere, essendo un perpetuo pretendente al trono.³⁵

Anche per Tomaševskij vale la linea evidenziata da Èjchenbaum in Šklovskij. È d’accordo con lui nel recepire l’idea che la filiazione non rispetti una eredità diretta, bensì laterale (“da zio a nipote”³⁶), per cui è difficile contestare l’opinione che il “romanticismo non era l’erede diretto del classicismo”³⁷ e, che sul piano sincronico, le operazioni di “contaminazioni” (per cui “La letteratura minore passa nella maggiore come ad esempio il melodramma francese genera il dramma romantico, come la poesia di Majakovskij è figlia delle forme comiche del verso russo”³⁸) – oggi diremmo, dialogiche – sono incessanti. La novità non è di poco conto anche se la tendenza è quella di ribadire il carattere

³⁵ Trad. it. di Riccio in Todorov 1968, 66-67. Orig. Èjchenbaum 1965 [1927], 68-69: “Čhklovski indiquait que la littérature progresse suivant une ligne entrecoupée: ‘Chaque époque littéraire contient non pas une, mais plusieurs écoles littéraires. Elles existent simultanément dans la littérature, et une d’entre elles prend la tête et se trouve canonisée. Les autres existent comme non canonisées, en cachette: ainsi du temps de Pouchkine la tradition de Derjavine [...]’. Chaque nouvelle école littéraire représente une révolution, un phénomène qui ressemble à l’apparition d’une nouvelle classe sociale. Mais, bien sûr, ce n’est qu’une analogie. La branche vaincue n’est pas anéantie, elle ne cesse pas d’exister. Elle quitte seulement le faite, elle est reléguée sur une voie d’attente, mais elle peut resurgir à nouveau comme un prétendant éternel au trône”. A conclusione del suo saggio, Èjchenbaum riassume in punti i cambiamenti intervenuti. Ovvero: 1) venir meno della contrapposizione tra linguaggio poetico e pratico; 2) il passaggio dal concetto di forma a quello di procedimento e di funzione; 3) ritmo e verso non più contrapposti ma uniti anche dal punto di vista della sintassi del lessico e del significato; 4) passaggio dal concetto di intreccio a quello di motivazione e dominante costruttiva; 5) differenziazione dei procedimenti secondo le funzioni, passaggio al “problema della evoluzione delle forme, cioè al problema dello studio storico-letterario” (trad. it. ivi, 71. Orig. ivi, 74: “la question de l’évolution des formes, c’est-à-dire aux problèmes de l’étude de l’histoire littéraire”).

³⁶ Trad. it. di Olsuf’eva in Šklovskij 1966, 180. Orig. Šklovskij 1929 [1925], 227: “от дяди к племяннику”.

³⁷ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 235: “Le romantisme n’était pas l’héritier direct du classicisme”.

³⁸ Trad. it. *infra*. Orig. ivi, 236: “La petite littérature passe dans la grande, comme par exemple le mélodrame français engendre le drame romantique, comme la poésie de Majakovskij est la fille des formes comiques du vers russe”.

intrinseco della evoluzione delle forme, fondato, in primo luogo, sull'idea che "una nuova forma non [venga] creata per esprimere un nuovo contenuto ma per sostituire una forma vecchia che ha perduto valore artistico"³⁹ e, in secondo luogo, sul convincimento che sia da correggere l'uso distorto del concetto "dominante", da parte degli storici della letteratura "tradizionalisti", i quali, in genere, si "accontentano di seguire attraverso i secoli la linea dominante della letteratura", lungo un percorso tracciato dall'esemplarità dei "maestri", "al posto dell'idea di evoluzione seguivano quella di successione"⁴⁰.

Gli aspetti criticabili di questa architettura tradizionale dipendono dal fatto di concepire una storia letteraria ascendente e selettiva, in corsa verso una "perfettibilità indefinita della specie umana"⁴¹, basata sulla distinzione tra maggiori (affetti, innanzi tempo, dalla sindrome della *Anxiety of Influence* di Bloom⁴²) – ai "vincitori" –, e minori, – i "vinti":

Ogni maestro [...] era il depositario universale dei predecessori; saliva sul trono degli antenati per raccoglierne l'eredità e per conservare, sviluppare e perfezionare la loro opera. Nell'arena letteraria si guardavano solo i vincitori; si parlava dei vinti soltanto per farsene gioco [...].⁴³

Un simile schema evolutivo unidirezionale e continuo, agli occhi di Tomaševskij (e dei Formalisti), ha il difetto di non considerare i cosiddetti "rivoli secondari" (Šklovskij), che non sono affatto risibili e comunque fanno parte del terreno preparatorio di dominanti *in fieri*, a loro volta destinate a salire sulla ribalta futura, imponendo una nuova tradizione. È l'idea di una storia letteraria dalla dinamica discontinua, costellata da "guerre", "lotte e dispute", da moti di "adesione" e di "repulsione", che, secondo Šklovskij "procede secondo una linea spezzata, intermittente"⁴⁴. Resta nuovamente da notare che tale concezione (inizialmente futurista, "guerrafondaia" e, in seguito, meno aggressiva) si ispira ad un modello di storicità totalmente

³⁹ Trad. it. di Olsuf'eva in Šklovskij 1966, 41. Orig. Šklovskij 1929 [1925], 31: "Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность".

⁴⁰ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 235: "A la place de l'idée d'évolution, ils avaient mis celle de succession" (il criterio è applicato anche nelle nostre storie letterarie dove tendono a prevalere le triadi: Monti, Foscolo e Leopardi; Carducci, Pascoli e D'Annunzio...).

⁴¹ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 235: "la perfectibilité indéfinie de l'espèce humaine".

⁴² Bloom 1973 (più volte riedito).

⁴³ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 235: "Tout maître [...] était le légataire universel de ses prédécesseurs; il montait sur le trône de ses ancêtres pour y recueillir leur héritage et pour conserver, développer et perfectionner leur œuvre. On n'avait d'yeux, dans l'arène littéraire que pour les vainqueurs; on ne parlait des vaincus que pour les plaisanter".

⁴⁴ Trad. it. di Olsuf'eva in Šklovskij 1966, 179. Orig. Šklovskij 1929 [1925], 227: "двигается вперед по прерывистой переломистой линии".

intrinseco, di “determinazione interna”, dell’evoluzione letteraria, in un sistema che concepisce il concetto di (poetica, personalità, stile, forma) dominante come “espressione di una certa vitalità di tale o talaltra forma”, ovvero come risposta vincente alle esigenze di rinnovamento determinate dalla “continua variazione della funzione estetica dei procedimenti letterari”⁴⁵ di una data epoca. Si noti che non è il gusto del pubblico a determinare il cambiamento e il farsi avanti di una nuova dominante, bensì come annota Tomaševskij, l’istanza di innovazione formale rimasta “irrisolta” rispetto alla trascorsa tradizione:

La pluralità dei programmi dei diversi gruppi, le vittorie e le disfatte sono considerate l’espressione di una certa vitalità di tale o tal’altra forma letteraria, e questa vitalità risulta determinata dalla corrispondenza tra i problemi letterari che un’epoca si pone e la soluzione da essa offerta. La letteratura dominante di un’epoca sarà quella che trova la soluzione più compatibile con i problemi posti dalla letteratura dell’epoca precedente.⁴⁶

Ma, seguendo il filo del pensiero di Tomaševskij si capisce che il “recupero” in senso sincronico⁴⁷ della diacronia dipende ormai anche dall’acquisizione di una visione più ampia possibile del contesto culturale. Infatti, se l’evoluzione è il risultato di una dominante che si è imposta tra molti “dialetti” e mezzi espressivi, la storia della letteratura risulterà tanto più attendibile quanto più esteso ed affollato sarà l’orizzonte delle letture dei critici, chiamati a svolgere ricerche apparentemente estrinseche (attraverso testimonianze, giornali, corrispondenza...) e ad allargare il campo della visione alla letteratura contemporanea che, osserva Tomaševskij, pur presentando il rischio di mancare di prospettiva, presenta i vantaggi di “fare del critico un testimone” e un

⁴⁵ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 239: “une variation continuelle de la fonction esthétique des procédés littéraires”.

⁴⁶ Trad. it. *infra*. Orig. *ivi*, 237: “La pluralité des programmes des divers groupes, les victoires et les défaites sont considérées comme l’expression d’une certaine vitalité de telle ou telle forme littéraire, et cette vitalité se trouve déterminée par la correspondance entre les problèmes littéraires que se pose une époque et la solution qu’elle leur donne. La littérature dominante de cette époque sera celle qui a trouvé la solution la plus admissible des problèmes posés par la littérature de l’époque antérieure”.

⁴⁷ Si legga, su tale incrocio, la precisazione di Tynjanov e Jakobson: “La contrapposizione di sincronia e diacronia, che contrapponeva il concetto di sistema al concetto di evoluzione, perde la sua importanza di principio poiché riconosciamo che ogni sistema è dato necessariamente come una evoluzione e, d’altro lato, l’evoluzione ha necessariamente carattere sistematico”, (trad. it. di Strada in Todorov 1968, 148. Orig. Tynjanov, Jakobson 1928, 36-37: “Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер”.

ermeneuta, offrendogli la possibilità di stabilire nessi tra passato e presente e predisporre “le necessarie correzioni delle testimonianze storiche”⁴⁸. È facile notare che, mentre Tomaševskij sta immaginando un contesto culturale di grande apertura – di cui fa parte anche l’autocritica circa la “negligenza delle influenze straniere” sulla letteratura nazionale, dettata dalle prime preoccupazioni rivoluzionarie, e l’invito convinto, da parte di Žirmunskij, ad interessarsi della letteratura comparata, e alle traduzioni –, la storia del proprio paese si sta avviando verso la totale chiusura ideologica.

Queste oscure previsioni non invalidano il quadro che Tomaševskij lascia dietro di sé e che i suoi ultimi rilievi sull’evoluzione degli interessi della Scuola formale arricchiscono ulteriormente da più prospettive, una in particolare: l’inedito incontro tra teoria (“poetica”) e storia e il loro benefico “reciproco influenzarsi”:

[...] la poetica si è orientata verso lo studio della funzione storica dei procedimenti artistici. La storia ha riconosciuto la necessità di una descrizione preliminare dell’architettura interna dell’opera studiata.⁴⁹

Lo scenario appare mutato e il tenore delle constatazioni potrebbe far pensare a un bilancio, in anticipo di cinquant’anni, di un presunto “ritorno della critica” (che, però non c’era mai stata)⁵⁰. Il mutuo supporto tra storia e teoria, la prova di maturità teorica dove si tenderà a “precisare i limiti che dividevano la poetica dalla linguistica” (filologia)⁵¹; il verificarsi di un certo abbandono di studi tecnici e parcellizzati (sul ritmo, sul verso, sulle immagini, da parte di studiosi – Ėjchenbaum, Žirmunskij, Vinogradov, Tynjanov, che vengono comunque ricordati per la loro rilevanza scientifica⁵²), per studi monografici su autori come Puškin, Gogol’, Achmatova, Rozanov..., sono i motivi che inducono lo studioso a sottolineare la gradualità del diverso orientamento:

Si dovette passare dallo studio di fatti e di serie a quello di interi sistemi in cui gli elementi studiati a parte si trovavano combinati: da allora si osservarono i procedimenti artistici in funzione del loro valore relativo nel sistema rappresentato dall’opera intera

⁴⁸ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 237: “les corrections nécessaires aux témoignages historiques”.

⁴⁹ Trad. it. *infra*. Orig. ivi, 238: “[...] la poétique s’est orientée vers l’étude de la fonction historique des procédés artistiques. L’histoire a reconnu la nécessité d’une description préalable de l’architecture interne de l’œuvre étudiée”.

⁵⁰ In realtà, il titolo del libro a cui alludo, di Cesare Segre, è *Ritorno alla critica* (Torino, Einaudi, 2001). Il libro esce dopo il saggio di un bilancio in perdita pubblicato in *Notizie dalla crisi* (Torino, Einaudi, 1993). Rinvio anche al radicale ripensamento di Todorov 2007.

⁵¹ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 238: “préciser les limites séparant la poétique de la linguistique”.

⁵² Conosciamo la maggior parte di questi scritti grazie all’*Antologia* curata da Todorov. Mancano alcuni nomi (Žirmunskij e Vinogradov), in compenso compare Osip Brik (sul ritmo), Propp, e Tomaševskij (Todorov 1965).

di uno scrittore. La nozione di funzione poetica risultò particolarmente importante. Gli studi prettamente descrittivi del primo periodo furono seguiti da studi “funzionali” che collegavano le osservazioni specifiche alle concezioni generali. Il meccanismo dell’evoluzione letteraria in questo modo si precisò gradualmente: non si presentava come un susseguirsi di forme che si sostituivano a vicenda, bensì come una continua variazione della funzione estetica dei procedimenti letterari. Ogni opera risulta orientata in relazione al contesto letterario, e ogni elemento rispetto all’intera opera.⁵³

E quando Tomaševskij individua la “funzione poetica” e gli “studi funzionali” quali punti d’arrivo della Scuola formale, lo strutturalismo, che si presenterà come “revolving around the notion of a dynamically integrated whole, which was referred to either as a ‘structure’ or as a ‘system’”⁵⁴, sembra essere già alle porte. In realtà, è proprio il concetto di funzione poetica, a migrare dal formalismo (dall’epoca in cui Jakobson asseriva che “la poesia è il linguaggio nella sua funzione estetica”⁵⁵) allo strutturalismo, ormai trasformato in una sorta di metodologia plurale dallo stesso Jakobson, per cui la funzione del messaggio verbale verrà “declassata” a dominante estetica (accanto alla funzione referenziale, emotiva, conativa, fatica, metalinguistica⁵⁶). Ma qui è evidente che non si sta guardando a quella specifica accezione jakobsoniana di funzione: *l’avant goût* strutturale di Tomaševskij coinvolge sì, il concetto di funzione, ma in relazione allo studio dell’evoluzione della letteratura concepita in quanto sistema: questo comporta il riferimento a un tutto, alla maniera (più esplicita) di Tynjanov, che, nello stesso anno – 1927 – affermava che

⁵³ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 238: “On dut passer de l’étude des faits et des séries séparés à celle des systèmes entiers où se trouvaient combinés les éléments étudiés à part. On observera dès lors les procédés artistiques en fonction de leur valeur relative dans le système que représente l’œuvre intégrale d’un écrivain. La notion de fonction poétique apparut dans toute son importance. Aux études purement descriptives de la première période succédèrent des études ‘fonctionnelles’, qui rattachaient les observations particulières aux conceptions générales. Le mécanisme de l’évolution littéraire se précisa de la sorte peu à peu : il se présentait non comme une suite de formes se substituant les unes aux autres, mais comme variation continue de la fonction esthétique des procédés littéraires. Chaque œuvre se trouve orientée par rapport au milieu littéraire, et chaque élément par rapport à l’œuvre entière”. Lo studioso avverte che la correzione si sta facendo nel senso di un passaggio da tesi “astratte” a “pezze d’appoggio” testuali; come si verificherà, anche se in modi diversi, in Todorov, e come viene sottolineato nella nota.

⁵⁴ Erlich 1980 [1955], 159.

⁵⁵ Trad. propria. Orig. Jakobson 1973a [1921], 15: “La poésie c’est le langage dans sa fonction esthétique”. Nel saggio del 1935, tornando sulla questione, lo studioso smentirà quell’affermazione radicale, facendo notare che l’opera letteraria è caratterizzata da più funzioni e che la funzione estetica “non è limitata all’opera poetica” (trad. propria. Orig. Jakobson 1973b, 147: “ne se limite pas à l’œuvre poétique”). Su questo saggio ha scritto osservazioni importanti Catherine Depretto 2012.

⁵⁶ Jakobson 1973b, 147 e 1960, 185 e sgg.

[...] lo studio dell'evoluzione della letteratura è possibile solo riferendosi alla letteratura come serie o sistema in relazione con altre serie o sistemi, e da questi condizionato. L'esame deve andare dalla funzione costruttiva alla funzione letteraria, dalla funzione letteraria a quella linguistica. Esso deve accertare l'interazione evolutiva tra funzioni e forme.⁵⁷

L'ottica di una simile interazione esclude l'antica idea di lotta tra "vecchio" e "nuovo" o di "forme che si succedono le une alle altre", bensì prevede l'attenzione alla "continua variazione della funzione estetica dei procedimenti letterari" in quanto segno e riprova della loro vitalità⁵⁸. Diversamente da Tynjanov che arriva a concedere uno spazio (anche se piccolo) al "significato dominante dei fattori sociali più importanti"⁵⁹, Tomaševskij rimane, qui, sul terreno della dialettica tutta interna al linguaggio letterario e tende a farne un sistema chiuso, anche se in "perenne riconfigurazione", se è vero che in letteratura "niente rinasce nella sua forma e funzione primitive"⁶⁰. La tesi conclusiva sembra non implicare un reale cambiamento di prospettiva concettuale (rispetto a Tynjanov o Jakobson che, invece, arrivano a collocare accanto al "fatto letterario" una pluralità di generi o "serie" di discorsi culturali) da parte di Tomaševskij, specie per ciò che concerne la definizione della letteratura che, implicitamente, viene confermata in quanto "linguaggio autonomo e fissato"⁶¹.

⁵⁷ Trad. it. di Leone in Todorov 1968, 142-143. Orig. Tynjanov 1929b, 47: "[...] изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотношенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм". Più sopra, Tynjanov spiega che: "Fenomeni apparentemente dissimili, che appartengono a sistemi funzionali diversi, possono essere affini in quanto alle funzioni, e viceversa. Il problema viene offuscato, sotto questo riguardo, dal fatto che ogni tendenza letteraria in un determinato periodo cerca i suoi punti d'appoggio nei sistemi precedenti: ciò che si potrebbe chiamare 'tradizionalità'" (trad. it. ivi, 142. Orig. ivi, 46-47: "Совершенно несходные по видимости явления равных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот. Вопрос эзатемняется здесь тем, что каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах, — то, что можно назвать «традиционностью»").

⁵⁸ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 239: "variation continue de la fonction esthétique des procédés littéraires".

⁵⁹ Trad. it. di Leone in Todorov 1968, 143. Orig. Tynjanov 1929b, 47: "Доминирующее значение главных социальных факторов".

⁶⁰ Trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 239: "rien ne renaît dans sa forme et sa fonction primitives". In quanto al carattere antisociale del formalismo, sia Erlich che Wellek hanno segnalato che si trattasse di un tratto esteriore (Scrivi Wellek, ad esempio: "Ma i formalisti non negano all'arte la sua grande funzione sociale: semmai la ampliano e la ridefiniscono" [trad. it. di Luciani in Wellek 1995, 451. Orig. Wellek 1991, ebook: "But the Formalists do not deny art its great social function: they rather broaden and redefine it"] e Erlich, citando Mukašovskij, sullo stesso tema, annota: "Art can fulfill this task successfully [...] only in its own terms, i.e., making the fullest use of all the components of its medium" [Orig. Erlich 1980 [1955], 161]).

⁶¹ Trad. it. di Di Salvo in Tomaševskij 1978, 26. Orig. Tomaševskij 1996 [1931], 23: "самоценная фиксированная речь".

Nel momento della chiusura di bilancio, anche per questa “fedeltà” alla concezione originaria del linguaggio poetico, a Tomaševskij deve essere riconosciuto un ruolo determinante accanto a coloro che egli stesso indica come i “fedelissimi” – l’estrema sinistra – dell’*Opojaz* (gli “ortodossi”, ovvero “i più noti”: Šklovskij, Ėjchenbaum, Tynjanov...). Ma la riaffermazione implicita di quel principio non significa smentire il processo di cambiamento e di “sviluppo della dottrina della nuova scuola” (trad. it. *infra*; orig. Tomaševskij 1928, 239: “le développement de la doctrine de la nouvelle école”), in programma fino ad ora, significa soltanto prendere atto, come farà Todorov, che quel “postulato iniziale”⁶² ha continuato ad agire oltre che negli studi, nelle “idee in via di formazione” (trad. it. *infra*; orig. Tomaševskij 1928, 239: “idées [...] en voie de formation”), di quelle menti che si sono “sparpagliate dopo il periodo della lotta” (trad. it. *ibidem*; orig. *ibidem*: “marché les rangs serrés tant que la lutte avait duré”), diventando

[...] non un’asserzione dottrinale ma una ragione pratica che indurrà i Formalisti a percepire l’opera in se stessa; a scoprire che essa ha un ritmo, che bisogna imparare a descrivere; a individuarvi dei narratori, che bisogna saper differenziare; a riconoscerli dei procedimenti narrativi, universali e tuttavia variati all’infinito.⁶³

Questo pensiero di Todorov (se fosse stato formulato da un contemporaneo) avrebbe potuto stabilire un punto d’incontro sia con formalisti “ortodossi”, tra cui Tomaševskij, sia con gli “indipendenti” – come Žirmunskij, Vinogradov – e sia con la pleora di *coloro che sono stati influenzati dal formalismo*; l’accordo sarebbe stato pieno anche per quanto concerne la constatazione dell’assenza di un sistema filosofico, non cercato e non voluto come asseriva con convinzione lo stesso Ėjchenbaum (ma non era il solo); un mancato apparato, compensato, però, dalla grande quantità di *lavoro concreto* prodotto⁶⁴. Todorov scrive che i “Formalisti non sono dei ‘filosofi’”⁶⁵ (sebbene, a suo parere anche questo presupposto cambierà con lo strutturalismo), e l’affermazione non può essere che fondata, specie se riferita alle tracce della filiazione con l’estetica romantica (e in particolare al presupposto dell’“arte per l’arte”) che lo studioso bulgaro è impegnato a ripercorrere, ma come Todorov stesso concede (facendo leva sulle parole di Ėjchenbaum) il collegamento è molto anteriore:

⁶² Trad. it. di Zattoni Nesi in Todorov 1986, 29. Orig. Todorov 1984, 33: “postulat de départ”.

⁶³ Trad. it. di Zattoni Nesi in Todorov 1986, 29. Orig. Todorov 1984, 33: “[...] non affirmation doctrinale, mais raison pratique qui poussera les formalistes [...] à percevoir l’œuvre elle-même ; à découvrir qu’elle a un rythme, qu’il faut apprendre à décrire ; des narrateurs, qu’il faut savoir différencier ; des procédés narratifs, universels et portant variés à l’infini”.

⁶⁴ A proposito della grande mole di “lavoro prodotto” (per il solo biennio 1922-1924), si rilegga il fitto elenco ricordato anche da Ėjchenbaum 1965, 69-70.

⁶⁵ Trad. it. di Zattoni Nesi in Todorov 1986, 29. Orig. Todorov 1984, 32: “les Formalistes ne sont pas des ‘philosophes’”.

[...] i Formalisti si ricollegano al progetto, delineato nella *Poetica* e nella *Retrica* di Aristotele, di una disciplina che ha per oggetto le forme del discorso anziché le singole opere. Ed è proprio in questa confluenza della tradizione aristotelica e dell'ideologia romantica che risiede l'originalità del movimento formalista, ed essa ne spiega la preferenza per gli articoli dotti su frammenti poetici.⁶⁶

Tomaševskij, in questo suo bilancio tutto spostato sugli obiettivi evolutivi della Scuola, non si è soffermato a lungo sul concetto di Poetica e sulla sua intrinseca relazione con la Teoria della letteratura generale. Lo farà ma solo indirettamente in chiusura del suo saggio unitamente a un richiamo sull'influenza "feconda e stimolante", esercitata dall'opera dei "discepoli" del formalismo, che ha spinto la questione della Poetica, ovvero della "dottrina dell'arte poetica", oltre i riservatissimi "santuari accademici", dentro e fuori dai corridoi seminariali, in modo diffusamente proficuo sul piano della conoscenza letteraria.

Non ripete qui, però, l'equazione tra Poetica e Teoria della letteratura che leggiamo nel manuale, ritorna invece la messa in relazione tra la specificità dell'opera d'arte e della storiografia letteraria e, insieme, l'esigenza di oggettività dei risultati negli studi, mentre la poetica, sottratta all'impressionismo soggettivo dei critici, pare ricondotta al significato corrente di "pensiero poetante e poetico", sebbene riconosciuta come "oggetto di studi razionali, il problema concreto della scienza letteraria" (trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 240, "objet d'études rationnelles, le problème concret de la science littéraire"). In modo ambiguo la rivoluzione del conoscere, sembra suggerire Tomaševskij, parte da una ri-considerazione proprio del ruolo dell'accezione teorica della poetica, se, come ci viene detto in conclusione, "il movimento creato dal formalismo per buona parte non sia altro che un movimento di rinascita della filologia russa" (trad. it. *ibidem*. Orig. *ibidem*, "le mouvement créé parle formalisme n'est rien de moins, pour une large part, qu'un mouvement de renaissance de la philologie russe"). Ma il contesto stava cambiando e forse l'ambiguità di questo accenno ultimo di "riconversione" non è senza ragione, e inoltre, quell'accenno a una disciplina più "tradizionale", poteva sembrare più consono per il mondo francofono dei lettori della *Revue des études slaves*⁶⁷.

⁶⁶ Trad. it. di Zattoni Nesi in Todorov 1986, 29-30. Orig. Todorov 1984, 33: "[...] mais qu'ils renouent avec le projet, posé par la *Poétique* et la *Réthorique* d'Aristote, d'une discipline dont l'objet sont les formes du discours, et non les œuvres particulières. C'est même en cette rencontre de la tradition aristotélicienne avec l'idéologie romantique que réside l'originalité du mouvement formaliste, et c'est elle qui explique la préférence pour les articles savants sur des fragments poétiques".

⁶⁷ Resta che, curiosamente, tra i saggi che conosciamo (ma certamente ne esisteranno altri) dedicati al tema dell'evoluzione della Scuola formalista (*La teoria del metodo formale*, di Èjchenbaum, *L'evoluzione letteraria* di Tynjanov, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio*, di Tynjanov e Jakobson), compresi nel volume i *Formalisti russi*, solo questo non è

La fase rivoluzionaria dell'immersione nella materialità del testo letterario, dopo il tentativo di assestamento interno che ci è stato descritto, si esaurirà (è durata circa quindici anni, ricorda Todorov); lo stesso fenomeno di rapido esaurimento si ripeterà negli anni successivi alla prima diffusione delle teorie semio-strutturaliste (tra il 1929 e il 1945, coeve al *New-Criticism*), e la seconda (1965-1980). Sembrerà che si voglia attribuire ai vari "formalismi storici" una vita limitata nel tempo, una durata impossibile da sostenere a lungo rispetto ad altre teorie critiche e creative (dominanti), fondate sulla concezione della funzione sociale dell'arte (positivista, realistica o etica, a seconda dei casi); o, al limite che si voglia suggerire l'idea di una regola dell'alternanza, una sorta di ciclico ripetersi (senza voler scomodare Vico) di sperimentalismo e lunghi periodi di "ritorno all'ordine" ("contenutistico" o, meglio, pedagogico) simile alla fase che stiamo sperimentando. Non è, tuttavia, difficile credere a Tomaševskij, quando scrive che "i formalisti hanno compiuto un'opera critica che conterà" (trad. it. *infra*. Orig. Tomaševskij 1928, 240: "les formalistes ont accompli une œuvre critique qui comptera")⁶⁸; anche se attualmente, in epoca di *Digital humanities*, la loro lezione appare abbastanza "inattuale".

A margine del proprio interesse per i Formalisti (insieme alla novità, dell'atteggiamento "rivoluzionario" nei confronti della cultura e dell'approccio teorico), forse, l'ultima opzione del pensiero citato in esergo da Todorov, che quei testi li ha scoperti (e al contempo problematizzati⁶⁹), offre una via da sempre praticabile: quella di non tradire la falsariga "della storia delle ideologie", ovvero: delle teorie.

compreso nella raccolta, forse per la grande contiguità di temi. Si consideri però che la riflessione di Tomaševskij, come pure le altre già ripubblicate precedentemente su *LEA* sono stati scritte francese (e forse questo è il motivo dell'esclusione).

⁶⁸ E su questo si veda Gourfinkel 2016 [1929], 577 e 581: "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" (Orig. *ivi*, 576 e 580: "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'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").

⁶⁹ Si veda: Todorov 2007. Si tratta di un'arringa contro il "solipsismo" e il "nichilismo", ritenuti mali intrinseci alla "scelta formalista", "imputata" di disgregazione delle radici esistenziali della letteratura oltre che di un vero e proprio pamphlet in difesa delle prerogative non formali, etiche, "ideologiche" e di disvelamento veritativo della letteratura e, insieme, una riscoperta dell'io critico.

In ultima ipotesi, la riproposta di questi documenti intorno a quel movimento di giovani ricercatori, che, quasi un secolo fa, hanno creduto esplicitamente nel linguaggio universale dell'arte al punto di volerlo definire in maniera "scientifica", intende guardare proprio verso l'orizzonte storico delle teorie letterarie per poterne rendere conto con più cognizione di causa.

Il Formalismo russo, è stato ricordato più volte, al momento della sua diffusione, negli anni Sessanta, ha suscitato dapprima un autentico fervore e, in seguito, altrettante critiche; ma, a proposito di queste, non si è tenuto abbastanza conto che il programma di revisione (di molti dei principi teorici sulla natura della poesia, sul concetto di forma, sui presupposti narratologici...), immaginato da Èjchenbaum, Jakobson, Tynjanov e Tomaševkij, che "si sarebbe realizzato alla fine degli anni venti" infine, non è stato mai messo in atto, a causa della "repressione politica"⁷⁰.

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil. Trad. it. di Clara Lusignoli, Andrea Bonomi (1969), *Critica e verità*, Torino, Einaudi.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford UP. Trad. it. di Mario Diacono (1983), *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli.
- Brunetière Ferdinand (1890), *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'école normale supérieure*, Paris, Hachette. Trad. it., cura e introduzione di Paolo Bagni (1980), *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'École normale supérieure*, Parma, Pratiche.
- Depretto Cathérine (2012), "La 'Dominante' de Roman Jakobson, ou comment parler du formalisme russe dans la Tchécoslovaquie de 1935", *Fabula-LHT* 10; online: <<http://www.fabula.org/lht/10/depreto.html>> (11/2018).
- Èjchenbaum Boris (1965 [1927]), "La théorie de la méthode formelle", in Todorov 1965, 31-75. Trad. it. di Carlo Riccio, "La teoria del 'metodo formale'", in Todorov 1968a, 29-72.
- Erlich Victor (1980 [1955]), *Russian Formalism. History, Doctrine*, The Hague-Paris-New York, Mouton. Trad. it. di Marcella Bassi (1966), *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani.
- Genette Gérard (1966), *Figures I*, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Madonia (1969), *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi.

⁷⁰ E, crediamo che solo un transfuga di quel regime come Todorov – che ha confessato di aver visto nel formalismo una possibilità di sognare la "libertà in patria" – poteva lasciarci un simile monito di riflessione: "Una sola lezione positiva ci viene dalla fine violenta della riflessione formalista: la letteratura e la critica non trovano, evidentemente, il proprio fine in se stesse. Altrimenti, perché mai lo Stato si sarebbe preoccupato di regolamentarle?" (trad. it. di Zattoni Nesi in Todorov 1986, 34. Orig. Todorov 1984, 37: "La seule leçon positive de cette fin violente de la réflexion formaliste est que la littérature et la critique ne trouvent pas, de toute évidence, leur fin en elles-mêmes : sinon, l'État ne se serait pas soucié de les régler").

- Gourfinkel Nina (2016 [1929]), “Les nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie/ I nuovi metodi di storia letteraria in Russia”, *LEA* V, 5, 540-583.
- Havráněk Bohuslav, Jakobson Roman, Mathesius Vilem, *et al.* (1979 [1966]), *Tesi pubblicate sul primo numero dei “Travaux du Cercle linguistique de Prague” del 1929*, a cura di Emilio Garroni, Sergio Pautasso, trad. it. di Sergio Pautasso, Napoli, Guida.
- Jakobson Roman (1973a [1921]), “La nouvelle poésie russe”, in Jakobson 1973c, 11-24.
- (1973b [1935]), *La dominante*, in Jakobson 1973c, 145-151.
- (1960), “Linguistics and Poetics (1958)”, in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 350-377. Trad. it. di Luigi Heilmann, Letizia Grassi (1966), “Linguistica e poetica”, in Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano, 181-218.
- (1965), “Vers une science de l’art poétique”, in Todorov 1965, 9-13. Trad. it. di Bravo in Todorov 1968a, 7-11.
- (1973c), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- Picard Raymond (1965), *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Pauvert.
- Saussure Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger, Lausanne-Paris, Payot. Trad. it., introduzione e commento di Tullio De Mauro (2009 [1967]), *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza.
- Segre Cesare (1993), *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi.
- (2001), *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi.
- Šklovskij Viktor (1929 [1925]), *Teorija prozy*, Moskva, Federatsiia. Trad. it. di Marija Olsuf’eva (1966), *Una teoria della prosa. L’arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Donato.
- (1968), “Introduzione”, in Tynjanov 1968, 5-43.
- 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. di Gian Carlo Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, *et al.* (1968a), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Gian Carlo Bravo, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi.
- (1968b), “La poétique structurale”, dans Ducrot Oswald, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, *et al.*, *Qu’est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 99-166. Trad. it. di Mario Antomelli (1971), *Che cos’è lo strutturalismo? Linguistica, poetica, antropologia, psicanalisi, filosofia*, Milano, ILI.
- (1978), *Les genres du discours*, Paris, Seuil. Trad. it. e cura di Margherita Botto (1993), *I generi del discorso*, Scandicci, La Nuova Italia.
- (1984), *Critique de la critique. Un roman d’apprentissage*, Paris, Seuil. Trad. it. di Graziella Zatonni Nesi (1986), *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Torino, Einaudi.
- (2002), *Devoirs et délices. Une vie de passeur*, entretien avec Catherine Portevin, Paris, Seuil. Trad. it. e cura di Gabriella D’Agostino (2010), *Una vita da passatore. Conversazione con Catherine Portevin*, prefazione di Catherine Portevin, Palermo, Sellerio.
- (2007), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Emanuele Lana (2008), *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti.

- Tomaševskij Boris Viktorovič (1996 [1931]), *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva, Aspekt Press. Trad. it. e introduzione di Maria Di Salvo (1978), *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano.
- (1928), “La nouvelle école d’histoire littéraire en Russie par B. Tomaševskij”, *Revue des études slaves* VIII, 3-4, 226-240.
- Tynjanov Jurij (1985 [1929a]), *Archaisty i novatory*, Ardis, Ann Arbor (Michigan). Trad. it. di Sergio Leone (1968), *Avanguardia e tradizione*, a cura di Mario Marzaduri, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo.
- (1929b [1927]), “O literaturnoj evoljucii”, in Tynjanov 1929a, 30-47. Trad. it. di Sergio Leone, “Sull’evoluzione letteraria”, in Tynjanov 1968, 45-60; trad. it. di Remo Faccani, “L’evoluzione letteraria”, in Todorov 1968a, 127-148.
- Tynjanov Jurij, Jakobson Roman (1928), “Problemy izučeniija literatury i jazyka”, *Novyj Lef* 12, 35-37. Trad. it. di Vittorio Strada, “Problemi di studio della letteratura e del linguaggio” in Todorov 1968a, 145-149.
- Van Tieghem Philippe (2017 [1930]), “Tendances nouvelles en histoire littéraire”, *LEA* VI, 6, 533-599.
- Veselovskij Aleksej Nikolaevič (1940), *Istoričeskaja poëtika*, redakcija, vstupitel’naja stat’ja Viktor Maksimovič Žirmunskogo, Leningrad, Hudožestvennaja literatura. Trad. it. e note di Claudia Giustini (1981), *Poetica storica*, prefazione di D’Arco Silvio Avalle, Roma, e/o.
- Wellek René (1991), *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, vol. VII, *German, Russian, and Eastern European Criticism: 1900-1950*, New Haven-London, Yale UP. Trad. it. di Giovanni Luciani (1995), *Storia della critica moderna*, vol. VII, *Germania, Russia ed Europa orientale, 1900-1950*, edizione italiana a cura di Agostino Lombardo, Bologna, il Mulino.
- Wellek René, Warren Austin (1942), *Theory of Literature*, Cox & Wyman Ltd, London. Trad. it. di Pier Luigi Contessi (1990 [1956]), *Teoria della letteratura*, a cura di Luciano Bottoni, Bologna, il Mulino.

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

REVUE
DES ÉTUDES SLAVES

TOME HUITIÈME



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION, ÉDITEUR

QUAI MALAQUAIS, 3 (VI^e)

1928

La nouvelle école d’histoire littéraire en Russie¹

Boris Viktorovič Tomaševskij

[226]

Depuis les premières années du xx^e siècle, on aperçoit en Russie un intérêt prononcé, et qui va toujours croissant, pour l’appréciation esthétique des œuvres littéraires. A la critique des publicistes succède celle des critiques littéraires proprement dits. Mais les essais critiques et historiques inspirés par cet intérêt nouveau sont restés assez longtemps épars, et il a fallu attendre l’avènement d’un groupe d’écrivains organisés pour qu’une école fut créée qui consacra ses efforts à l’application systématique des nouvelles tendances².

La poésie russe, en 1916, subissait une crise. Le symbolisme était à son déclin, et les jeunes s’en détournaient pour chercher d’autres sources qu’une philosophie indécise s’exprimant en créations vagues et en paroles diffuses. Des écoles nouvelles venaient de surgir, tapageuses à vrai dire, se frayant le chemin par des manifestations bruyantes, s’employant à « épater le bourgeois ». Mais, sous cet extérieur exubérant si vivement reproché aux jeunes [227] écrivains, derrière les extravagances et parfois les simples mystifications il y avait une persévérance constante vers la découverte d’inspirations mâles, vers la création d’un art « palpable » supposant à la poésie efféminée des symbolistes, à leur culte de l’imprécis.

¹ *N. d. éd.*: l’original de ce texte (Tomaševskij 1928) est un extrait des Archives de *Persée*, dont notre revue *LEA* est redevable pour son précieux apport à la “science ouverte”. Dans la version originale du texte, comme dans la traduction, nous signalons entre parenthèses les références du texte-source. Toutes les notes reviennent à Boris Tomaševskij, sauf dans les cas autrement signalés. Les noms des auteurs cités dans la traduction italienne, figurent, à leur premier abord, dans la version complète sans accompagnement de parenthèses. Parfois les renvois de Tomaševskij ont été intégrés par des indications entre crochets. En bas de page nous donnons les références bibliographiques essentielles. Enfin nous remercions Arianna Baldi pour son précieux support au contrôle de l’orthographe russe et dans les cas de translittération des caractères cyrilliques.

² Cet article ne prétend point présenter un tableau complet des travaux concernant l’histoire de la littérature russe qui ont paru en Russie pendant ces dernières années. Seule, l’école dite *formaliste*, et plus particulièrement ses représentants de Leningrad, qui en constituent le groupe le plus actif, seront pris en considération. Cette école n’est pas une, mais il est permis de négliger les petites diversités dans un aperçu aussi sommaire que celui-ci pour insister surtout sur les idées plus ou moins communes à tous. On remarquera, d’autre part, que, l’évolution des conceptions littéraires au sein de la nouvelle école étant assez rapide, il serait difficile de fixer les idées du jour, et c’est pourquoi mon exposé aura un caractère essentiellement historique. Je n’ai pas cru nécessaire de délimiter la part de chacun dans la création et le développement de nos idées. Il va de soi que ce qui sera dit ici n’engage que moi-même, et non pas le groupe auquel j’appartiens.

La nuova scuola di storia letteraria in Russia¹

Boris Viktorovič Tomaševskij
Traduzione di Josiane Tourres

[226]

Fin dai primi anni del XX secolo, si rileva in Russia un interesse crescente e sempre più marcato per il valore estetico delle opere letterarie. Alla critica giornalistica subentra quella della critica letteraria propriamente detta. Tuttavia, i saggi critici e storiografici suscitati da questo nuovo interesse sono rimasti abbastanza a lungo fra loro scollegati; è stato necessario aspettare l'arrivo di un gruppo di scrittori che si organizzasse in una scuola e che dedicatesse i propri sforzi alla sistematica applicazione delle nuove tendenze².

Nel 1916 la poesia russa era in preda ad una crisi. Il simbolismo era in fase di declino e i giovani se ne allontanavano per individuare fonti diverse rispetto ad una filosofia indecisa che si esprimeva attraverso vaghe creazioni e un eccesso di parole. Erano comparse nuove scuole, a dire il vero chiassose, che si facevano strada attraverso manifestazioni rumorose destinate a "épater le bourgeois". Ma sotto questa facciata esuberante vivamente rimproverata ai giovani [227] scrittori, dietro le loro stravaganze e talvolta le pure mistificazioni c'era una perseveranza costante per la scoperta di ispirazioni virili, per la creazione di un'arte "palpabile" che si contrapponesse alla poesia effeminata dei simbolisti e al loro culto per l'imprecisione.

¹ *N.d.c.*: il testo originale (Tomaševskij 1928) qui riprodotto è tratto dall'archivio *Persée*, a cui vanno i ringraziamenti di *LEA* per il prezioso servizio alla scienza aperta. Sia nel testo originale che nella versione italiana forniamo tra parentesi le pagine della fonte. Dove non diversamente indicato, le note sono di Boris Tomaševskij. I cognomi degli studiosi citati nel testo italiano, alla loro prima apparizione, sono stati integrati con i rispettivi nomi senza uso di parentesi. Ove necessario, le informazioni di Tomaševskij vengono completate tra parentesi quadre. In calce si forniscono i riferimenti bibliografici essenziali. Si ringrazia Arianna Baldi per la preziosa collaborazione al controllo dell'ortografia russa e delle traslitterazioni dal cirillico.

² Questo articolo non pretende affatto presentare un quadro completo dei lavori sulla storia della letteratura russa pubblicati in Russia durante gli ultimi anni. Solo la cosiddetta scuola *formalista*, e in particolare i suoi rappresentanti di Leningrado che ne costituiscono il gruppo più attivo, sarà presa in considerazione. Questa scuola non è propriamente tale, perciò è permesso di tralasciare le piccole diversità in un quadro così sommario come questo, per insistere soprattutto sulle idee più o meno comuni a tutti. Si noterà, inoltre, che la rapida evoluzione delle concezioni letterarie all'interno della nuova scuola renderebbe difficile registrare le idee del giorno; ed è per questo che il mio resoconto avrà un carattere sostanzialmente storico. Non ho creduto necessario delimitare il ruolo di ognuno di noi nella creazione e nello sviluppo delle idee. Va da sé che ciò che verrà detto è esclusivamente di mia responsabilità, e non del gruppo al quale appartengo.

Parmi les créateurs de l'école futuriste russe (qui n'a de commun que le nom avec ses homonymes de l'Europe occidentale) un mot d'ordre fut prononcé : « la parole comme telle ! » (Слово какъ таковое!); l'attention se porta sur les moyens d'expression, sur le fonds linguistique de la poésie. Quelques jeunes gens, enthousiastes de poésie, concoururent à construire une théorie nouvelle qui, d'abord, ne répondait qu'à des vues pratiques : c'était la technique qui les intéressait plus encore que la doctrine. Pour la plupart élèves de M. Baudouin de Courtenay, ils étaient impatients de trouver des voies neuves dans le domaine de l'art aussi bien que dans celui de la science. Ainsi, de l'alliance de la science, de la critique d'art et de la poésie naquirent les premiers fascicules des *Recueils d'études sur la théorie du langage poétique* (Сборники по теории поэтического языка), et bientôt un groupement se forma, dont les premiers membres étaient Šklovskij, Brik, Jakubinskij, Kušner, Polivanov, et ce groupement se constitua, vers 1918, en *Société pour l'étude du langage poétique* (Общество изучения поэтического языка, ou, suivant la mode des abréviations militaires et révolutionnaires, *Opojaz*)³. Quelques jeunes historiens de la littérature, peu satisfaits de l'état présent de la philologie et préoccupés de trouver dans les *Recueils* les éléments d'une nouvelle conception de l'œuvre littéraire, se rallièrent au mouvement qui s'annonçait. C'est durant les années 1919-1991 que la Société *Opojaz* fut le plus animée. C'est alors aussi que fut fondé le *Cercle linguistique de Moscou* (Московский лингвистический кружок), où les jeunes représentants de l'école de Fortunatov, présidés par Roman Jakobson, s'orientaient dans la même direction.

Ce furent trois années de polémique. Conférences, articles dans de minces périodiques placardés sur les murs (faute de papier, les journaux avaient disparu) forcèrent la citadelle de la vieille science académique, et les « formalistes » s'installèrent peu à peu dans leurs places fortes. La création d'une Faculté des Lettres, grâce [228] à Zirmunskij, à l'Institut d'histoire de l'art de Leningrad, permit d'atteindre un jeune auditoire que n'intimidaient ni le froid ni parfois le manque d'éclairage. Cette époque fut celle du « formalisme militant ». La victoire, remportée dès 1920, entraîna quelques dissidences à l'intérieur de l'école : des discussions s'engagèrent sur des questions de méthode ; on parlait d'une crise, de la nécessité d'une synthèse, de revision, etc. Mais le temps n'était pas propice à ces querelles, les questions abstraites de méthodologie n'attiraient plus les travailleurs. On se mit à la besogne sans s'attarder aux disputes. Et la polémique avec l'école sociologique (marxiste), survenue un peu plus tard, tomba pareillement d'elle-même, pour les mêmes causes, sans

³ *Opojaz* n'a jamais été une société régulière possédant la liste de ses membres, un siège social, des statuts. Cependant, durant les années les plus laborieuses, elle avait un simulacre d'organisation sous la forme d'un bureau qui se composait du président Victor Šklovskij, de son adjoint Boris Ėjchenbaum et du secrétaire Jurij Tynjanov.

Alcuni dei creatori della scuola futurista russa (che ha in comune con gli omonimi dell'Europa occidentale solo il nome) promulgarono una parola d'ordine: “la parola come tale!” (“slovo kak takovoe!”)³. L'attenzione si rivolse ai mezzi di espressione, al materiale linguistico della poesia. Alcuni giovani appassionati di poesia contribuirono a costruire una nuova teoria che in un primo momento rispondeva solo a prospettive pratiche: erano interessati alla tecnica molto di più che alla dottrina. Per la maggior parte erano allievi di Jan Baudouin de Courtenay ed erano ansiosi di trovare nuove vie nel campo dell'arte e in quello della scienza. In questo modo dall'alleanza tra scienza, critica d'arte e poesia nacquero i primi fascicoli delle *Raccolte di teoria del linguaggio poetico* (*Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*)⁴ e poco dopo si costituì un gruppo i cui primi membri sono stati Viktor B. Šklovskij, Osip M. Brik, Lev Jakubinskij, Boris O. Kušner, Evgenij D. Polivanov, e tale gruppo diventò, verso il 1918, la *Società per lo studio del linguaggio poetico* (*Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka*) o *Opojaz*, vista la moda delle abbreviazioni militari e rivoluzionarie⁵. Alcuni giovani storici della letteratura, poco soddisfatti dello stato attuale della filologia e desiderosi di trovare nelle *Raccolte* gli elementi di una nuova concezione dell'opera letteraria, aderirono al movimento che si preannunciava. Negli anni 1919-1921 la Società *Opojaz* fu maggiormente vivace. In quel periodo fu anche creato il *Circolo linguistico di Mosca* (*Moskovskij lingvističeskij kružok*) dove i giovani esponenti della scuola di Filipp F. Fortunatov, guidati da Roman O. Jakobson, andavano nella stessa direzione.

Furono tre anni di polemica. Conferenze, articoli su fogli sottili affissi sui muri (in mancanza di carta i giornali erano scomparsi) forzarono la roccaforte della vecchia scienza accademica e i “formalisti” si insediarono gradualmente nei loro bastioni. La creazione di una Facoltà di Lettere, grazie [228] a Viktor M. Žirmunskij, presso l'Istituto di Storia dell'arte di Leningrado, consentì di raggiungere un giovane pubblico che non era intimorito né dal freddo né a volte dalla mancanza di luce. Quell'epoca fu quella del “formalismo militante”. La vittoria, conseguita fin dal 1920, portò a qualche dissidio all'interno della scuola: furono avviati dibattiti su questioni di metodo; si parlava di una crisi, della necessità di una sintesi, di revisione, ecc. Ma i tempi non erano favorevoli a tali dispute, le astratte problematiche di metodologia non attraevano più gli addetti ai lavori. Ci si mise al lavoro senza soffermarsi sulle polemiche.

² *N.d.c.*: per l'orig. del manifesto futurista “slovo kak takovoe!” redatto da Aleksej E. Kručënych e Velimir Chlebnikov nel 2013, cfr. il testo integrale nell'Enciclopedia del Futurismo (<<http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slovo.htm>>, 12/2018).

³ *N.d.c.*: cfr. Brik, Polvanov, Šklovskij, *et al.* 1919.

⁴ Non è stata mai una società regolare con una lista dei membri, una sede sociale e statuti. Tuttavia, durante i suoi anni più attivi, era dotata di una pseudo-organizzazione, sotto forma di un ufficio composto dal presidente Viktor B. Šklovskij, dal vice-presidente Boris M. Ejchenbaum e dal segretario Jurij N. Tynjanov.

avoir suscité de grandes passions. Quelques essais parurent, résumant les recherches faites par les formalistes. De nouveaux problèmes se présentèrent. On sentit le besoin de connaître de manière plus approfondie les différentes époques de la littérature russe, dont l'étude avait été si peu poussée par les précurseurs ; on voulut reconstruire le développement des formes littéraires dans notre littérature. Ce n'est qu'aujourd'hui que l'on s'attaque enfin à ces problèmes capitaux et qu'on s'apprête aux grandes et larges recherches : les premiers travailleurs sont entourés dès à présent de jeunes, tout autrement préparés aux travaux qui leur incombent, et de qui les forces ne sont pas usées dans la lutte contre les traditionalistes.

*
* *

Les premières idées de la nouvelle école portaient l'empreinte des polémiques au milieu desquelles elles s'étaient affirmées : souvent outrées, paradoxales, c'étaient certaines tendances générales opposées à celles des traditionalistes qu'elles exprimaient avec force plutôt que le sentiment exact de ceux qui les formulaient. Aussi bien n'étaient-ce pas les idées de Potebnja ou de Veselovskij⁴ qui étaient mises en cause, en tant qu'ayant inspiré pour une bonne part la tradition de l'histoire littéraire. Si souvent que les noms de ces savants fussent prononcés, il s'agissait moins des idées que des usages traditionalistes. C'est à ces usages que la guerre était décl[229]arée dans les trois principales directions que leur donnait l'histoire littéraire, à savoir : histoire biographique, histoire sociale, histoire philosophique.

L'école « biographique », dont les adeptes s'étaient multipliés au cours des dernières années, ne voyait dans l'œuvre littéraire que l'acte individuel de l'auteur, un fait de sa vie intime et privée. On y cherchait l'indication de tels détails purement personnels ; on pensait « expliquer » l'œuvre par tels événements de la vie de l'auteur. Les formalistes opposaient à ces errements deux ordres d'arguments. 1° L'analyse de l'historien, disaient-ils, ne doit pas sortir du domaine auquel l'œuvre appartient, c'est-à-dire du domaine de la littérature. Ce qui est *donné* dans l'œuvre même doit lui suffire, et c'est cela seul qu'il est fondé à prendre en considération pour déterminer la valeur littéraire véritable de cette œuvre. Ce qui est caché au lecteur n'a pas à intervenir et ne peut que fausser notre impression. 2° D'autre part, le fait biographique, même dans le cas où il est la source d'une inspiration

⁴ La nouvelle école, à plusieurs points de vue, a fait son profit des idées de Potebnja et Veselovskij (voir, pour Veselovskij, l'étude de Kazanskij sur l'idée de la poétique historique dans le recueil *Поэтика*, 1926; cf. l'exposé des idées de Veselovskij par Engelhardt dans son livre sur Veselovskij).

E anche la polemica con la scuola di sociologia (marxista), sopraggiunta più tardi, ugualmente si spense da sé, per le stesse cause, senza aver suscitato grandi passioni. Furono pubblicati alcuni saggi che erano la sintesi delle ricerche svolte dai formalisti. Nuovi problemi si presentarono. Si sentì il bisogno di conoscere in modo più approfondito le diverse epoche della letteratura russa, i cui studi erano stati poco coltivati dai predecessori; si volle ricostruire lo sviluppo delle forme letterarie nella letteratura russa. Solo oggi si affrontano finalmente questi problemi fondamentali e ci si accinge a compiere ampie ricerche: i primi studiosi sono già da ora circondati da giovani, diversamente preparati alle ricerche che li attendono, e le cui forze non sono logorate nella lotta contro i tradizionalisti.

*
* *

Le prime idee della nuova scuola erano improntate alle polemiche in mezzo alle quali esse si erano affermate: spesso eccessive, paradossali, queste idee nuove erano tendenze generali contrapposte a quelle dei tradizionalisti e si esprimevano con il fragore piuttosto che con la percezione esatta di coloro che le formulavano. Perciò non erano le idee di Aleksandr A. Potebnja oppure di Aleksandr N. Veselovskij⁶ ad essere messe in discussione per il fatto di aver influenzato buona parte della tradizione della storia letteraria. Per quanto spesso venissero pronunciati i nomi di questi scienziati, più che delle idee si trattava del loro uso da parte dei tradizionalisti. La guerra veniva dichiarata contro tale uso nelle tre direzioni principali della storia letteraria, ovvero: storia biografica, storia sociale, storia filosofica.

La scuola "biografica", i cui seguaci si erano moltiplicati negli ultimi anni, vedeva nell'opera letteraria soltanto l'atto individuale dell'autore, un fatto della sua vita intima e privata. Vi si cercava l'indicazione di dettagli puramente personali; si pensava di "spiegare" l'opera attraverso avvenimenti della vita dell'autore. I formalisti opponevano a questi abbagli due tipi di argomentazione:

1. L'analisi da parte dello storico, dicevano, non deve esulare dal campo proprio dell'opera, cioè dal campo della letteratura. Ciò che è *dato* nell'opera deve essere *dato* per sufficiente, e soltanto questo *dato* può fare da fondamento per determinare il vero valore letterario dell'opera. Ciò che è nascosto al lettore non deve intervenire e in effetti non può fare altro che alterare la nostra impressione.

⁶ La nuova scuola, sotto diversi aspetti, ha tratto profitto dalle idee di Aleksandr A. Potebnja e di Aleksandr N. Veselovskij (si veda per quest'ultimo lo studio di Boris V. Kazanskij sull'idea della poetica storica nella raccolta *Poëtika* del 1926; cfr. anche il saggio sulle idee di Veselovskij di Boris M. Èngel'gard nel suo volume su Veselovskij [1924]).

poétique, *n'explique point* l'œuvre du poète, de même que la biographie d'un modèle n'explique pas l'œuvre du peintre. Expliquer l'œuvre — c'est montrer sa valeur littéraire, son influence sur la littérature, son rapport avec le *milieu* littéraire où elle a été créée. Les faits biographiques ne peuvent fournir qu'une impulsion occasionnelle précédant la création : les causes profondes de l'œuvre résident, et nous devons les y découvrir, dans tout le développement de la littérature qui détermine les voies et pose les problèmes. On comparait les historiens-biographes aux agents subalternes de la police secrète qui s'informent chez les domestiques des menus faits de la vie des maîtres sans oser aborder ceux-ci ouvertement et de front. On alla jusqu'à refuser toute utilité aux enquêtes biographiques, et de fait les indications biographiques ne trouvent guère de place dans les travaux des formalistes, sauf parfois, à la rigueur, dans les notes.

Les publicistes considéraient la littérature comme un assemblage de documents d'histoire *sociale*. Ils se plaisaient à écrire l'histoire de la société russe d'après les œuvres de nos romanciers (Ovsjaniko- Kulikovskij, Ivanov-Razumnik). Ils traitaient les héros de Puškin, de Lermontov, de Turgenev comme des personnages historiques, comme des types représentant les idées politiques, sociales et morales répandues dans les différentes classes de la société. Les formalistes, par contre, tenaient toute œuvre littéraire pour un mauvais document historique. La vie réelle n'est pas réfléchiée dans les romans : elle y est déformée. Le poète en combine les faits de [230] son point de vue esthétique. L'art le conduit à fausser la réalité, à « déroger à la nature, ou du moins à faire une sélection suivant les convenances et les besoins de son temps. Il est impossible de tirer d'une œuvre littéraire des connaissances positives sans savoir exactement comment le poète réagit aux impressions et aux faits extérieurs, ni quelles sont les lois intrinsèques des genres littéraires, les conditions de l'illusion littéraire. L'histoire des idées doit s'écrire d'après des documents authentiques, et non point d'après les dits et gestes de héros de romans qui ne sont que des fantômes de la vie réelle.

L'école philosophique, représentée par les symbolistes (V. Ivanov, L. Sestov, D. Merežkovskij, Geršenzon), se jouait à interpréter le sens ésotérique des œuvres : elle y trouvait des doctrines religieuses et philosophiques, revêtues de symboles et d'allégories. Les formalistes estimaient que les recherches de ce genre n'aboutissent qu'à des commentaires arbitraires, fantaisistes et contradictoires, et ils les caractérisaient volontiers, de manière ironique, par l'expression figurée qu'emploient fréquemment les disciples de ces philosophes désorientés par l'extérieur persuasif de leur raisonnement : « l'âme du poète aux multiples facettes » (многогранная душа поэта).

2. D'altra parte il fatto biografico, persino nel caso in cui rappresenta la fonte dell'ispirazione poetica, *non spiega affatto* l'opera del poeta, così come la biografia di un modello non spiega l'opera del pittore. Spiegare l'opera significa mostrare il suo valore letterario, la sua influenza sulla letteratura, la sua relazione con *l'ambiente* letterario in cui è stata creata. I fatti biografici possono fornire solo un impulso occasionale che precede la creazione: le cause profonde dell'opera risiedono nell'intero sviluppo della letteratura che determina le vie e pone i problemi, e noi li dobbiamo scoprire. I formalisti comparavano i biografi agli agenti subalterni della polizia segreta che si informano presso i domestici sui piccoli fatti della vita dei padroni di casa senza osare affrontare quest'ultimi apertamente e frontalmente; e arrivarono a negare ogni utilità alle ricerche biografiche; infatti, le indicazioni biografiche trovano poco spazio negli studi dei formalisti, eccetto, talvolta e al limite, nelle note.

I giornalisti consideravano la letteratura un assemblaggio di documenti di storia *sociale*. Si compiacevano a scrivere la storia della società russa seguendo le opere dei romanzieri russi (Dmitrij N. Ovsjaniko-Kulikovskij, Ivanov-Razumnik⁷). Consideravano gli eroi di Puškin, Lermontov e Turgenev come personaggi storici, come tipi che rappresentavano idee politiche, sociali e morali diffuse nei diversi ceti della società. I formalisti invece reputavano ogni opera letteraria come un cattivo documento storico. La vita reale non si rispecchia nei romanzi: essa vi si trova deformata. Il poeta combina i fatti da [230] un punto di vista estetico. L'arte lo conduce a falsificare la realtà, a derogare alla natura, o per lo meno a fare una selezione a seconda delle convenienze e delle necessità della sua epoca. È impossibile trarre da un'opera letteraria conoscenze positive senza sapere esattamente come il poeta reagisce alle impressioni e ai fatti esteriori, e senza sapere quali siano le leggi intrinseche dei generi letterari e le condizioni dell'illusione artistica. La storia delle idee deve essere scritta seguendo documenti autentici e non in funzione delle dichiarazioni e dei gesti di protagonisti di romanzi che non sono altro che fantasmi della vita reale.

La scuola filosofica, rappresentata dai simbolisti (vedere Vjačeslav I. Ivanov, Lev I. Šestov, Dmitrij S. Merežkovskij, Michail O. Geršenzon), si divertiva ad interpretare il significato esoterico delle opere: vi trovava dottrine religiose e filosofiche, rivestite di simboli e allegorie. I formalisti ritenevano che le ricerche di questo genere potessero sfociare solo in commenti arbitrari, fantasiosi e contraddittori; volentieri li definivano in modo ironico con l'espressione figurata spesso usata dai discepoli di quei filosofi disorientati dall'apparenza convincente del proprio ragionamento: “l'anima del poeta dalle molteplici sfaccettature” (“monogrannaja duša poëta”).

⁷ *N.d.c.*: nome letterario di Razumnik V. Ivanov.

*
* *

La nouvelle école entreprit l'étude de la littérature considérée comme un phénomène particulier ayant ses propres lois. Elle disposait, dès ses débuts, de quelques notions qui ont constitué comme les premières marques originales de sa méthode, « *Формальный метод* », comme on l'appelait.

Le titre même des *Recueils* édités par *Opojaz* nous indique l'une de ces notions, à savoir la distinction du *langage poétique* et du *langage pratique*. Scrupuleusement observée dans les premiers écrits des formalistes, cette distinction venait tout droit des travaux de Potebnja et d'Alexandre Veselovskij (en particulier du chapitre III de la *Poétique historique* de ce dernier), sous la réserve de l'abandon de la théorie de la *forme intérieure*. On cherchait à édifier ainsi une nouvelle doctrine sur un fondement purement linguistique : la prose était opposée à la poésie en tant que langage pratique et utilitaire en face d'autres langages ayant leurs lois propres et dont le trait principal est de ne plus présenter l'expression comme un simple *mojen* ou le jeu d'un mécanisme automatique, mais comme un élé[231]ment ayant acquis une valeur esthétique originale fit devenu une fin en soi du langage.

Considéré sous cet angle, le langage poétique était défini et étudié dans une série d'articles de Jakubinskij. L'auteur s'y limitait à la phonétique, et principalement à la phonétique du vers. Il constatait que certains faits phonétiques, d'origine purement mécanique et n'ayant aucune valeur sémantique dans le langage pratique, jouent un rôle important dans le langage poétique et sont consciemment observés et mis en œuvre par les poètes ; tel est le cas de certaines nuances phonétiques par lesquelles le langage poétique se rapproche du langage émotionnel. Ce fut le point de départ d'une série d'études sur le rôle des sons dans le vers. Il convient de citer particulièrement, parmi ces études, celle de O. Brik sur « la répétition des sons » (*звуковые повторы*) qui présente un développement des idées de M. Maurice Grammont sur l'harmonie dans le vers et un essai de classement des phénomènes observés, lequel a servi de modèle aux travaux postérieurs. Ce mouvement de recherches bénéficia de l'influence des idées de Sievers sur la « philologie auditive » (*Ohrenphilologie*) et de celles de l'école expérimentale française (Verrier, Landry), ainsi que des travaux anglais de Scripture. On en vint naturellement, en partant de la notion de langage poétique, à chercher dans l'analyse linguistique des œuvres l'explication scientifique de leur signification littéraire. La littérature fut même qualifiée de *dialecte* et tenue pour un objet d'étude auquel devraient être appliquées les méthodes de la dialectologie générale (voir le travail de Jakobson sur Chlebnikov).

*
* *

La nuova scuola intraprese lo studio della letteratura considerandola come un fenomeno specifico provvisto di leggi proprie. Sin dall’inizio disponeva di alcune nozioni che hanno delineato i tratti caratterizzanti metodo formalista (“Formal’nyj metod”, come veniva chiamato).

Lo stesso titolo delle *Raccolte* pubblicate da *Opojaz* ci indica una di queste nozioni, cioè la distinzione tra *linguaggio poetico* e *linguaggio pratico*. Tale distinzione, osservata scrupolosamente nei primi scritti dei formalisti, proveniva direttamente dalle ricerche di Potebnja e Veselovskij (in particolare dal capitolo III della *Poetica storica* di quest’ultimo⁸), ad eccezione della teoria della *forma interiore*. Si cercava così di edificare una nuova dottrina su un fondamento puramente linguistico: la prosa, intesa come linguaggio pratico e utilitario rispetto ad altri linguaggi provvisti di leggi, veniva contrapposta alla poesia il cui tratto principale consiste nel fatto di non presentare l’espressione come un semplice *mezzo* o quale gioco di un meccanismo automatico, ma come ele[231]mento dotato di valore estetico originale diventato una forma di linguaggio fine a sé stesso.

In linea con questa prospettiva il linguaggio poetico veniva definito e studiato in una serie di articoli di Jakubinskij. L’autore in questi studi si limitava alla fonetica e soprattutto alla fonetica del verso. Constatava che alcuni fatti fonetici, di origine puramente meccanica e privi di qualsiasi valore semantico nel linguaggio pratico, svolgono un ruolo importante nel linguaggio poetico e vengono osservati e attuati dai poeti in modo consapevole; è il caso di alcune sfumature fonetiche attraverso le quali il linguaggio poetico si avvicina al linguaggio emozionale. Fu il punto di partenza di un insieme di studi sul ruolo dei suoni nel verso. Tra questi studi conviene citare in particolare quello di Brik sulla “ripetizione dei suoni” (“zvukovye povtory”)⁹ che presenta uno sviluppo delle idee di Maurice Grammont sull’armonia nel verso e un tentativo di classificare i fenomeni osservati, il quale è servito da modello a studi posteriori. Questo indirizzo di ricerca ha beneficiato dell’influsso delle idee di Édouard Sievers sulla “filologia uditiva” (*Ohrenphilologie*)¹⁰ e di quelle della scuola sperimentale francese (Paul Verrier, Eugène Landry¹¹) così come degli studi apparsi

⁸ *N.d.c.*: in tutta probabilità Tomaševskij rimanda al capitolo “III. Jazyk poézii i jazyk prozy” (La lingua della poesia e la lingua della prosa) del 1899, ora reperibile ad accesso aperto in Veselovskij 1940.

⁹ *N.d.c.*: cfr. Brik 1919.

¹⁰ *N.d.c.*: cfr. Sievers 1912 (in particolare 78-79) dove lo studioso chiarisce la necessità di affiancare la filologia visuale (*Augenphilologie*) fondata sulla lettura interiore da una filologia della parola ascoltata (*Ohrenphilologie*), basata sulle specificità e le leggi del discorso pronunciato a voce alta.

¹¹ *N.d.c.*: cfr. il principale lavoro di Eugène Landry (1911) sulla teoria del ritmo. Fra gli anni Novanta dell’Ottocento e gli anni Trenta del Novecento Paul-Isidore Verrier ha pubblicato una serie di articoli e volumi sulla versificazione francese e inglese e sulla metrica comparata.

Pendant que se poursuivaient ces recherches sur le langage poétique, Victor Šklovskij consacrait plusieurs mémoires à la structure des thèmes, au *sujet*. Il passait en revue une série de romans, pour y découvrir les lois intrinsèques de leur construction ; il s'attachait notamment à cet égard à l'œuvre de Sterne. A la différence de Veselovskij, il dirigeait son attention sur le tout de l'œuvre plutôt que sur le détail des thèmes qui s'y trouvaient rassemblés. Il déterminait ainsi un certain nombre de notions qui prenaient leur place dans la doctrine de la nouvelle école.

La première était celle du *sujet* même. Le sujet cessa d'être considéré comme la somme des événements présentés dans l'œuvre. A la masse amorphe des faits et des incidents (la *Фабула*, suivant sa terminologie) Šklovskij opposait la mise en œuvre de l'auteur, la disposition des matériaux imposée par l'artiste, en un mot le sujet. Le sujet, en effet, n'est autre à ses yeux que le mode d'utilisation [232] des événements suivant lequel l'écrivain règle le développement de son œuvre. C'est en fonction de ce développement que l'écrivain introduit tel ou tel fait, emploie tel ou tel procédé esthétique. Šklovskij s'est proposé d'examiner les conditions dans lesquelles se développe le sujet du roman. Il a formulé la notion de *retardement* ou de *suspension* de l'action comme une loi nécessitant une certaine distribution des motifs en jeu. Il a montré le rôle de la motivation des incidents introduits. Il a fait ressortir aussi la valeur esthétique de la *dénudation* des moyens d'art (c'est-à-dire l'introduction d'événements non motivés, n'apparaissant que dans le seul intérêt du récit). Il a mis en lumière les mérites de la *forme difficile* qui exige du lecteur un certain effort de pénétration et fait ainsi mieux sentir le sens de l'œuvre. L'application à trouver une forme difficile et le souci de donner une impression de nouveauté conduisent à voir d'un œil étranger, pour les décrire de manière originale, des objets connus ou même familiers (c'est ce que Šklovskij appelle d'un néologisme : *остранение*) : ainsi, par exemple, Guy de Maupassant décrit parfois la vie des paysans comme un monde entièrement inconnu ; ainsi encore Tolstoï décrit le Conseil de Fili à travers la compréhension incomplète d'une fillette (cf. de même *Холстомер*, où l'écrivain ne cherche pas à évoquer la psychologie du cheval, mais à décrire la vie humaine observée d'un nouveau point de vue). Ce sont là autant de notions qui se rattachent à l'étude du développement du sujet en tant que procès essentiellement esthétique, et qui n'influencent aucunement les événements figurant dans le récit.

sulla rivista inglese *Scripture*. Partendo dalla nozione di linguaggio poetico si arrivò a cercare nell'analisi linguistica delle opere la spiegazione scientifica del loro significato letterario. La letteratura fu addirittura qualificata come *dialetto* e considerata come oggetto di studio su cui si dovrebbe applicare i metodi della dialettologia generale (vedere gli studi di Jakobson su Velimir Chlebnikov¹²).

Mentre proseguivano queste ricerche sul linguaggio poetico, Viktor Šklovskij dedicava vari studi alla struttura dei temi, al *sujet*. Passava in rassegna una serie di romanzi, per determinare le leggi intrinseche della loro costruzione soffermandosi in particolare sull'opera di Sterne. Diversamente da Veselovskij, Šklovskij rivolgeva il proprio interesse all'opera intera piuttosto che al dettaglio dei temi che vi erano riuniti. Individuava in questo modo un certo numero di nozioni che si inserivano nella dottrina della nuova scuola.

La prima era quella del *sujet*. Quest'ultimo non fu più considerato la somma degli avvenimenti presentati nell'opera. Alla massa amorfa dei fatti e degli incidenti (la *fabula* se si segue la sua terminologia) Šklovskij contrapponeva la messa in opera da parte dell'autore ovvero la predisposizione dei materiali imposta dall'artista, in una parola il *sujet*. Il *sujet*, infatti, ai suoi occhi altro non è che una modalità d'uso [232] degli avvenimenti secondo il quale lo scrittore regola lo sviluppo dell'opera. In funzione di questo sviluppo lo scrittore introduce tale o talaltro fatto e usa tale o talaltro procedimento estetico. Šklovskij si è proposto di esaminare le condizioni in cui si sviluppa il *sujet* ovvero la trama del romanzo. Ha formulato la nozione di *ritardamento* o di *sospensione* dell'azione come una legge che necessita di una certa distribuzione dei motivi in gioco. Ha mostrato il ruolo della motivazione dei fatti introdotti. Ha fatto emergere anche il valore estetico della *messa a nudo* dei mezzi artistici (vale a dire l'introduzione di avvenimenti non motivati, finalizzati unicamente all'interesse del racconto). Ha messo in luce i meriti della *forma difficile* che esige da parte del lettore un certo sforzo di penetrazione facendo percepire meglio il senso dell'opera. La premura nell'individuare una forma difficile e la preoccupazione di dare l'impressione di novità portano a guardare con un occhio estraneo oggetti conosciuti o addirittura familiari per descriverli in modo originale (è ciò che Šklovskij definisce con un neologismo *ostranenie*): ad esempio, Maupassant talvolta descrive la vita dei contadini come un mondo del tutto sconosciuto; allo stesso modo Tolstoj descrive il consiglio di guerra di Fili in *Guerra e pace* attraverso lo sguardo ignaro di una ragazzina (vedere anche *Cholstomer. Storia di un cavallo*¹³) in cui lo scrittore non cerca di rievocare la psicologia del cavallo bensì di descrivere la vita umana osservata da un nuovo punto di vista). Questi sono tutti elementi che si collegano allo studio dello sviluppo del *sujet* inteso come processo essenzialmente estetico e che non incidono affatto sugli avvenimenti che si trovano nel racconto.

Riguardo alla "scuola sperimentale francese" cfr. in particolare Verrier 1909.

¹² *N.d.c.*: Jakobson 1921.

¹³ *N.d.c.*: cfr. Tolstoj 1886.

*
* *

Le nom de la nouvelle méthode (*méthode formelle*), bien que souvent désavoué même par ses adeptes, nous amène au troisième problème qui se trouva mis en avant. L'école traditionnelle fondait à l'ordinaire ses travaux sur la distinction assez vague de la *forme* et du *contenu*, et l'on croyait avoir épuisé l'œuvre d'un écrivain lorsqu'on l'avait étudiée sous ces deux aspects. On appelait *contenu* l'ensemble des idées, des sentiments, des thèmes, du sujet de l'œuvre, en somme l'élément idéal ; on entendait par la *forme* le langage, le rythme, etc., en somme l'élément matériel. Il n'est que trop facile de comprendre que, dans ces conditions, le critique négligeait volontiers le matériel pour le spirituel, et qu'il tendait à ne s'intéresser qu'à l'analyse des idées. On le voyait diriger toute [233] son attention sur les objets mis en cause par l'auteur et étudier ces objets comme des réalités sans prendre garde à leur incarnation littéraire ; on le voyait passer, sans s'en apercevoir, à travers l'œuvre même, ne sachant que faire des faits d'ordre esthétique, indifférent aux principes constructifs de la création poétique. C'est à l'école symboliste que nous sommes redevables de la réhabilitation des problèmes de l'art pur dans l'étude de la littérature. Les essais critiques et historiques d'Andrej Belyj⁵, de Vjačeslav Ivanov, de Valerij Brjusov ont attiré notre attention sur l'élément que les traditionalistes laissaient dans l'ombre.

Les « formalistes » nièrent l'utilité, du point de vue de la méthode, de cette opposition de la *forme* au *contenu*. Ils admettaient encore l'opposition de la matière à la forme, mais en considérant que tous les éléments de l'œuvre, l'idée aussi bien que le rythme, sont des facteurs artistiques et ne sont actifs qu'en tant que tels, et par suite doivent être étudiés comme tels. Ils s'attachaient surtout, par une réaction naturelle, à ce que leurs prédécesseurs avaient ignoré. D'où l'impression qu'ils étudiaient la *forme* aux dépens du contenu, suivant l'ancienne opposition de ces deux mots. D'autre part, la confusion avec l'école linguistique de Fortunatov (l'école formelle) favorisa aussi l'appellation de *méthode formelle* : quelques adeptes d'*Opojaz* s'en emparèrent, d'autres essayèrent un peu timidement de décliner cette caractéristique. Mais l'appellation resta et, malheureusement, ne fut pas sans quelque influence sur la représentation vulgaire que le public a souvent de l'œuvre de la nouvelle école.

⁵ Dans ses études du recueil *Le Symbolisme* (1910), Andrej Belyj a, sous certains rapports, devancé les formalistes. Ses recherches sur le vers iambique russe ont beaucoup influencé les travaux postérieurs. Sa notion d'*esthétique expérimentale* contenait un germe du formalisme. Cependant le *système* des idées de Belyj n'a jamais été accepté par les formalistes, et ses dernières études (*Glossolalie*, etc.) ont été vivement attaquées par ceux même qui étaient sans doute ses élèves.

*
* *

Il nome del nuovo metodo (*metodo formale*), sebbene spesso rinnegato perfino dai suoi seguaci, ci porta al terzo problema che viene addotto. La scuola tradizionale di solito basava le proprie ricerche sulla distinzione abbastanza vaga tra *forma* e *contenuto*, e si credeva di aver esaminato fino in fondo l'opera di uno scrittore avendone evidenziato questi due aspetti. Si chiamava *contenuto*, ovvero l'elemento ideale, l'insieme costituito dalle idee, dai sentimenti, dai temi e dal soggetto dell'opera; si intendeva per *forma* il linguaggio, il ritmo, ecc., in sostanza l'elemento materiale. È fin troppo facile capire che, in queste condizioni, il critico finisca per tralasciare volentieri l'aspetto materiale per quello spirituale tendendo ad interessarsi solamente all'analisi delle idee. Lo si vedeva rivolgere [233] l'attenzione interamente agli oggetti utilizzati dall'autore e studiare questi oggetti come realtà senza essere attento alla loro incarnazione letteraria: lo si vedeva attraversare l'opera senza sapere cosa fare dei fatti di ordine estetico, indifferente ai principi costruttivi della creazione poetica. Dobbiamo alla scuola simbolista la riabilitazione dei problemi dell'arte pura nello studio della letteratura. I saggi critici e storici di Andrej Belyj¹⁴, Vjačeslav Ivanov, Valerij Brusov hanno attirato la nostra attenzione sull'elemento lasciato nell'ombra dai tradizionalisti.

I “formalisti” negarono l'utilità, dal punto di vista del metodo, della contrapposizione tra *forma* e *contenuto*. Continuavano ad ammettere la contrapposizione tra materia e forma, ma considerando che tutti gli elementi dell'opera, l'idea così come il ritmo, siano fattori artistici e siano attivi solo in quanto tali e, di conseguenza, debbano essere studiati come tali. Con una reazione naturale erano soprattutto legati a ciò che era stato ignorato dai predecessori. Da qui l'impressione che studiassero la *forma* a scapito del contenuto, seguendo l'antica contrapposizione tra queste due parole. D'altra parte, la confusione con la scuola linguistica di Fortunatov (la scuola formale) contribuì alla diffusione dell'appellativo *metodo formale*: alcuni seguaci di *Opojaz* se ne impossessarono, altri provarono un po' timidamente a declinare questa caratteristica. Ma l'appellativo restò in uso e, sfortunatamente, ebbe un qualche influenza sulla rappresentazione prosaica che spesso il pubblico ha dell'opera della nuova scuola.

Alla contrapposizione tra linguaggio pratico e linguaggio poetico corrisponde quella tra prosa e poesia. La prosa, sprovvista di qualità estetiche, ha

¹⁴ Nei saggi apparsi nella raccolta *Simvolizm*, sotto certi aspetti Andrej Belyj (1910) ha anticipato i formalisti. Le sue ricerche sul jambico russo hanno influenzato molto i lavori posteriori. La sua nozione di *estetica sperimentale* conteneva un germe del formalismo. Tuttavia il sistema delle idee di Belyj non è mai stato accettato dai formalisti; i suoi ultimi studi (*Glossolalija*, 1922, etc.) sono stati fortemente attaccati da coloro che indubbiamente erano suoi allievi.

A l’opposition du langage pratique et du langage poétique correspond l’opposition de la prose et de la poésie. La prose, dépourvue de qualités esthétiques, a des moyens d’expression automatisés. La poésie est un phénomène essentiellement esthétique, où tout a sa valeur propre et doit être apprécié et senti comme un objet immédiat d’impression esthétique. L’impression esthétique se réduit à la formule : le but n’est rien, les moyens sont tout. Il faut, pour comprendre une œuvre d’art, faire revivre l’acte de sa création non pas en tant que procédant de la psychologie individuelle de l’auteur, mais en tant qu’opération de son art, on disait *de son métier*⁶. Il faut concentrer nos efforts d’observation sur l’objet tout artificiel qu’est l’exercice de ce métier. L’œuvre littéraire est la somme des procédés artistiques que le poète a mis au service de sa création et qui se sont imprimés en elle.

Cette notion — assez vague, il faut en convenir — *de procédé* ou *moyen* artistique (художественный прием) joue un grand rôle dans les recherches des formalistes. Les jeunes comprenaient ce terme assez largement : tantôt simple procédé technique, tantôt tout élément constitutif de l’œuvre. Ils entendaient surtout définir d’un mot le point de vue auquel ils se plaçaient plutôt qu’un objet précis. Mais ce furent bien les procédés de l’artiste, tels qu’ils apparaissent dans une œuvre donnée, tels qu’ils sont sentis par le lecteur, qui devinrent le véritable objet de la critique littéraire.

*
* *

Les historiens traditionalistes ne considéraient guère une œuvre d’art en elle-même et en tant que telle. Ils se complaisaient à discourir *à propos* de la littérature ; ils ne parlaient jamais de la littérature proprement dite. L’étude des procédés artistiques leur eût fait saisir la liaison qui existe entre les divers éléments de l’œuvre et le secret de leur équilibre; mais, faute de cette étude, ils n’apercevaient que de simples phénomènes qui leur paraissaient neutres et *déterminés* par les seules *idées* de l’écrivain suivant un choix où le libre arbitre était à peu près souverain. Ainsi l’évolution propre de la littérature leur échappait, et ils en récusait même la notion. La littérature n’était pour eux qu’un objet amorphe, et ils substituaient de bonne foi à son étude celle des influences extérieures, des mœurs, des conditions sociales, du milieu, comme s’ils pouvaient trouver là les causes premières expliquant l’origine et le développement des sujets et des éléments du style.

Du moment où l’on concevait la nécessité d’admettre des correspondances intérieures entre les différents éléments de la création poétique, on arrivait à

⁶ On remarquera les titres des premières études publiées par *Ороjaz* : Как сделана Шинель et Как сделан Дон Кихот.

mezzi di espressione automatizzati. La poesia è un fenomeno essenzialmente estetico, dove tutto ha un proprio valore e deve essere apprezzato e percepito come un oggetto immediato di impressione estetica. Quest’ultima si riduce alla formula: lo scopo è nulla, i mezzi sono tutto. Per capire un’opera d’arte, occorre fare rivivere l’atto della sua creazione non in quanto derivata dalla psicologia individuale dell’autore bensì in quanto opera della sua arte, ovvero *del suo mestiere* [ποιεῖν]¹⁵. È necessario concentrare lo sforzo di osservazione sull’oggetto del tutto artificiale rappresentato dall’esercizio del *mestiere*. L’opera letteraria è la somma dei procedimenti artistici che il poeta ha messo al servizio della sua creazione e che si sono impressi in essa.

La nozione – che riconosciamo abbastanza vaga – di *procedimento* o *mezzo* artistico (chudožestvennyj priëm) svolge un ruolo fondamentale nelle ricerche dei formalisti. I giovani interpretavano questo termine in modo abbastanza ampio: talvolta in quanto un semplice procedimento tecnico, talvolta come elemento costitutivo dell’opera. Intendevano soprattutto definire con una parola il loro punto di vista piuttosto che un oggetto preciso. Ma furono proprio i procedimenti dell’artista, così come appaiono in una data opera, e come sono percepiti dal lettore, a diventare il vero oggetto della critica letteraria.

*
* *

Gli storici tradizionalisti non consideravano affatto l’opera d’arte in sé stessa e in quanto tale. Si compiacevano nel discorrere *a proposito di* letteratura; non parlavano mai di letteratura propriamente detta. Lo studio dei procedimenti artistici avrebbe consentito loro di afferrare il collegamento esistente tra i diversi elementi dell’opera e il segreto del loro equilibrio; in mancanza di un simile approccio, essi individuavano soltanto i semplici fenomeni che sembravano loro neutri e *determinati* dalle sole *idee* dello scrittore basate su una scelta in cui il libero arbitrio era pressoché sovrano. In questo modo sfuggiva loro il senso proprio dell’evoluzione della letteratura e ne respingevano addirittura la nozione. Per loro la letteratura non era altro che un oggetto amorfo e sostituivano in buona fede il suo studio con quello delle influenze esterne, dei costumi, delle condizioni sociali, dell’ambiente, come se si potessero trovare lì le cause prime capaci di spiegare l’origine e lo sviluppo dei temi e degli elementi dello stile.

Dal momento in cui si concepiva la necessità di ammettere corrispondenze interne tra i diversi elementi della creazione poetica, si giungeva a questa

¹⁵ Si vedano i titoli dei primi saggi pubblicati dall’*Opojaz*: “Kak sdelana *Šinel*” e “Kak sdelan *Don Kicho*” (Come è fatto *Il cappotto*; Come è fatto *Don Chisciotte*).

en conclure que : d'une part, le poète n'est pas aussi libre qu'on le suppose dans la distribution des éléments de son œuvre où chaque détail est assujéti à l'ensemble, où l'un entraîne l'autre, si bien que l'écrivain ne choisit pas ses procédés [235] artistiques comme des unités, mais sous la forme de combinaison, — d'autre part, les divers systèmes de ces procédés sont susceptibles d'évoluer spontanément, car, à l'usage, ils s'usent, s'automatisent et perdent ainsi leur fonction esthétique, leur dynamisme.

Cette notion de causes internes, s'unissant aux influences extérieures pour provoquer l'évolution spontanée de la littérature, et la constatation parallèle que l'âge des procédés littéraires donne la mesure de leur pouvoir esthétique devaient orienter naturellement les chercheurs vers l'histoire littéraire, alors que c'étaient les spéculations théoriques qui les avaient absorbés jusque-là. Leur conception historique de l'évolution devait se préciser, et cela, à quelques égards, sous une certaine influence des idées de Ferdinand Brunetière.

Les historiens traditionalistes se contentaient de suivre à travers les siècles la ligne *dominante* dans la littérature. Ils n'étudiaient que les chefs reconnus, les *maîtres*. A la place de l'idée d'évolution, ils avaient mis celle de succession. Lermontov succédait à Puškin, Nekrasov à Lermontov, comme dans la poésie française Hugo succédait à Voltaire, Leconte de Lisle à Hugo, etc. Leur analyse balançait entre la notion d'*influence* et l'idée de l'individualité absolue et par suite incomparable de l'œuvre du poète. Cette dernière tendance écartée — et elle n'aboutissait à rien de moins qu'à nier la possibilité de poursuivre l'étude historique de la littérature ! — il restait du moins la notion d'influence, influence toujours positive et fondée seulement sur l'idée de la perfectibilité indéfinie de l'espèce humaine. Tout *maître* (et l'histoire traditionnelle, encore une fois, ne s'intéressait qu'aux maîtres) était le légataire universel de ses prédécesseurs ; il montait sur le trône de ses ancêtres pour y recueillir leur héritage et pour conserver, développer et perfectionner leur œuvre. On n'avait d'yeux, dans l'arène littéraire, que pour les vainqueurs ; on ne parlait des vaincus que pour les plaisanter (comme on faisait en France, avant le romantisme, des poètes du xvi^e siècle).

A cette histoire officielle de la paix perpétuelle en littérature on opposa une nouvelle histoire riche de guerres, ou tout au moins de luttes et de querelles. A l'influence positive, par attraction, on opposa l'influence négative, par répulsion. Une formule était à la mode : « l'héritage de l'oncle au neveu ». Elle impliquait que le premier mobile de l'évolution littéraire était la *répulsion*, c'est-à-dire la tendance à réagir contre les formes littéraires dominantes du siècle. Le romantisme n'était pas l'héritier direct du classicisme : [236] il en était l'adversaire. Ce n'est pas du père au fils, en littérature, que passe le règne. Sans doute chaque nouvelle école a-t-elle ses précurseurs ; les romantiques ont eu Chénier, et nous savons bien aujourd'hui ce qu'a été l'époque

conclusione: da una parte, il poeta non è libero, come si crede normalmente, nella scelta degli elementi della propria opera in cui ogni particolare risulta collegato all'insieme e in cui gli elementi sono consequenziali (al punto che lo scrittore non sceglie i propri procedimenti [235] artistici come unità, ma sotto forma di combinazione); dall'altra parte i diversi sistemi di questi procedimenti sono in grado di evolversi spontaneamente in quanto nell'uso si usurano e si automatizzano perdendo così la loro funzione estetica e il loro dinamismo.

Tale nozione di cause interne, unita alle influenze esterne in grado di provocare l'evoluzione spontanea della letteratura, e unita alla constatazione parallela secondo cui *l'età* dei procedimenti letterari dà la misura del loro potere estetico, avrebbe dovuto orientare naturalmente gli studiosi [i formalisti] in direzione della storia letteraria; mentre, finora, erano state le speculazioni teoriche ad assorbirli completamente. La loro concezione storica dell'evoluzione letteraria avrebbe in seguito raggiunto una forma precisa anche seguendo in una certa misura l'influenza delle idee di Ferdinand Brunetière¹⁶.

Gli storici tradizionalisti si accontentavano di seguire attraverso i secoli la linea *dominante* in letteratura. Studiavano soltanto gli autori riconosciuti, i *maestri*. Al posto dell'idea di evoluzione seguivano quella di successione. Lermontov subentrava a Puškin, Nekrasov a Lermontov, come nella poesia francese Hugo subentrava a Voltaire e Leconte de Lisle a Hugo, ecc. La loro analisi si divideva indecisa tra la nozione di *influenza* e l'idea di assoluta individualità (e perciò incomparabile) dell'opera del poeta. Scartata quest'ultima tendenza – che paradossalmente finiva per negare la possibilità di praticare lo studio storico della letteratura – restava per lo meno la nozione di influenza, un'influenza intesa sempre positivamente e fondata soltanto sull'idea di perfeibilità indefinita della specie umana. Ogni *maestro* (e la storia tradizionale, ancora una volta, si interessava solo ai maestri) era il depositario universale dei predecessori; saliva sul trono degli antenati per raccogliergli l'eredità e per conservare, sviluppare e perfezionare la loro opera. Nell'arena letteraria si guardava solo i vincitori; si parlava dei vinti soltanto per farsene gioco (come succedeva in Francia, prima del romanticismo, con i poeti del XVI secolo).

A questa storia ufficiale della pace perpetua in letteratura fu contrapposta una nuova concezione di storia ricca di guerre o, per lo meno, di lotte e dispute. All'influenza positiva, per attrazione, venne contrapposta l'influenza negativa, per repulsione. La formula di moda era: "l'eredità tramandata da zio a nipote". Implicava che il primo movente dell'evoluzione letteraria fosse la *repulsione*, vale a dire la tendenza a reagire contro le forme letterarie predominanti del secolo. Il romanticismo non era l'erede diretto del classicismo, [236] ne era l'avversario. In letteratura il regno non viene tramandato di padre in figlio. Ogni nuova scuola senza dubbio ha avuto i propri precursori; i romantici

¹⁶ *N.d.c.*: cfr. Brunetière 1890.

préromantique en tant que période préparatoire. Mais les *précurseurs* ne sont jamais des maîtres de leur domaine. Ils apparaissent toujours comme une lignée mineure, comme les frères cadets et méconnus de l'école dominante. L'avènement d'une nouvelle école n'est souvent que la canonisation de l'effort d'écrivains négligés durant l'époque précédente. La petite littérature passe dans la grande, comme par exemple le mélodrame français engendre le drame romantique, comme la poésie de Majakovskij est la fille des formes comiques du vers russe.

L'étude des divers groupes, de leur antagonisme mutuel, de leurs conflits passait ainsi à l'ordre du jour. L'attention ne fut plus réservée aux seuls maîtres ; elle s'étendit aux représentants secondaires de la littérature, aux petits genres, aux mouvements de masse. On prit soin d'examiner dans le détail la polémique entre les groupes, de fixer la véritable position des faits littéraires par rapport au milieu, d'évoquer les témoignages des contemporains souvent trop négligés, de suivre la presse, la correspondance. Il y eut un ensemble de travaux d'analyse historique tendant à reconstruire d'une façon authentique les conceptions littéraires de telle ou telle époque, et l'on en arriva tout naturellement à prêter le même intérêt au mouvement littéraire de nos jours observé suivant la même méthode ; on en vint aussi à concevoir un certain déterminisme de l'évolution littéraire.

La littérature contemporaine est un domaine riche de données et qui présente un tout complet, alors que la reconstruction, la restauration d'un tableau du passé en sa totalité à l'aide de témoignages épars offre à l'historien des époques plus ou moins reculées une tâche singulièrement difficile. La littérature contemporaine a aussi l'avantage de permettre, pour ainsi dire, des expériences : le critique est ici un témoin oculaire, et qui peut voir de ses propres yeux le mécanisme du mouvement littéraire. Il ne s'en suit pas, assurément, que l'étude du contemporain soit la seule où l'on trouve un tout, ni même la plus facile. Elle comporte, au contraire, telles difficultés dont sont exemptes les études purement historiques : défaut de perspective, ignorance de l'*avenir* (tandis que le passé est toujours éclairé par la connaissance des résultats ultérieurs). Mais il n'en reste pas moins que l'histoire ne peut que gagner beaucoup à la comparaison des faits passés avec [237] les faits présents, et que, notamment, la connaissance de ces derniers apporte le moyen sûr d'introduire, dans la reconstruction complète d'une époque, les corrections nécessaires aux témoignages historiques.

La tendance à découvrir une détermination interne de l'évolution littéraire est attestée par le grand nombre des recherches orientées vers l'inventaire des forces et des causes qui interviennent dans cette évolution. La pluralité des programmes des divers groupes, les victoires et les défaites sont considérées comme l'expression d'une certaine vitalité de telle ou telle forme littéraire, et cette vitalité se trouve déterminée par la correspondance entre les problèmes

hanno avuto Chénier, e oggi sappiamo bene che l'epoca preromantica è stata un periodo preparatorio. Ma i *precursori* non sono mai padroni del proprio campo. Sembrano sempre una stirpe di linea minore, i fratelli minori e misconosciuti della scuola dominante. Spesso l'avvento di una nuova scuola non è altro che la canonizzazione dello sforzo di alcuni scrittori poco considerati nell'epoca precedente. La letteratura minore passa nella maggiore come ad esempio il melodramma francese genera il dramma romantico, come la poesia di Majakovskij è figlia delle forme comiche del verso russo.

Lo studio dei diversi gruppi, del loro reciproco antagonismo, dei loro conflitti, diventava di ordinaria amministrazione. L'attenzione non fu più riservata soltanto ai maestri; si estese ai rappresentanti secondari della letteratura, ai generi minori, ai movimenti di massa. Ci si dedicò all'esame, nei minimi particolari, della polemica tra i gruppi, a fissare la vera posizione dei fatti letterari rispetto all'ambiente, a evocare le testimonianze dei contemporanei spesso troppo poco considerate, a seguire la stampa e la corrispondenza. Ci fu un insieme di lavori di analisi storica che tendeva a ricostruire in modo autentico le concezioni letterarie di tale o tal'altra epoca, e si giunse naturalmente a prestare identico interesse ai movimenti letterari attuali osservati seguendo lo stesso metodo: si giunse anche a concepire un certo determinismo nell'evoluzione letteraria.

La letteratura contemporanea è un campo ricco di dati e che presenta un tutto completo mentre la ricostruzione, il restauro di un quadro del passato nella sua totalità con l'aiuto di testimonianze sparse offre allo storico delle epoche più o meno remote un compito singolarmente difficile. La letteratura contemporanea ha anche il vantaggio di permettere, per così dire, altre esperienze: il critico in questo caso è un testimone oculare che può vedere con i propri occhi il meccanismo dei movimenti letterari. Non si creda però che lo studio della contemporaneità sia l'unico terreno di studio in cui si trovi tutto o che sia il più facile da praticare. Comporta invece delle difficoltà che non sono presenti negli studi prettamente storici: mancanza di prospettiva, ignoranza del *futuro* (mentre il passato è sempre illuminato dalla conoscenza dei risultati posteriori). Ma ciò non toglie che la storia possa solo guadagnare dal confronto tra fatti passati [237] e presenti e che, in particolare, la conoscenza dei fatti presenti offra un mezzo sicuro per introdurre, nella ricostruzione completa di un'epoca, le necessarie correzioni delle testimonianze storiche.

La tendenza a scoprire una determinazione intrinseca dell'evoluzione letteraria è attestata dal gran numero di ricerche orientate all'inventario delle forze e delle cause che intervengono in tale evoluzione. La pluralità dei programmi dei diversi gruppi, le vittorie e le disfatte sono considerate l'espressione di una certa vitalità di tale o tal'altra forma letteraria, e questa vitalità risulta determinata dalla corrispondenza tra i problemi letterari che un'epoca si pone

littéraires que se pose une époque et la solution qu'elle leur donne. La littérature dominante de cette époque sera celle qui a trouvé la solution la plus admissible des problèmes posés par la littérature de l'époque antérieure.

Cette notion de la détermination interne de l'évolution littéraire a particulièrement attiré l'attention des chercheurs sur les causes nationales dans les révolutions littéraires ; elle a entraîné quelque négligence des influences étrangères. Les relations internationales sont l'objet d'une étude scrupuleuse, mais en constatant le transfert des idées et des faits littéraires d'un pays à l'autre, on se préoccupe surtout d'éclaircir quelles sont les causes nationales qui ont déterminé le recours aux modèles étrangers. Par exemple, l'étude de l'influence de Shakespeare en France durant la période du drame romantique doit se fonder sur l'étude du développement de la tragédie nationale en France : c'est la crise de cette dernière qui a déterminé les dramaturges à emprunter aux Anglais certains éléments tragiques ; l'évolution du théâtre français, en d'autres termes, a spontanément déterminé un emprunt devenu nécessaire. Ainsi l'influence de Dostoievskij et de Tolstoj sur le roman français est un problème de l'évolution nationale du roman français, et non point un fait imposé de l'extérieur qui aurait détourné la littérature française de son cours naturel. L'assimilation d'éléments étrangers est essentiellement un acte d'adaptation préalable. La littérature des traductions doit donc être étudiée comme un élément constitutif de la littérature de chaque nation. A côté du Déranger français et du Heine allemand il a existé un Béranger et un Heine russes qui répondaient aux besoins de la littérature russe et qui, sans doute, étaient assez loin de leurs homonymes d'Occident. [238]

*
* *

Ainsi dans les recherches de la nouvelle école, l'histoire et la doctrine — (les Russes disent « la poétique ») — se sont croisées, et elles se sont influencées l'une l'autre. La poétique s'est orientée vers l'étude de la fonction historique des procédés artistiques. L'histoire a reconnu la nécessité d'une description préalable de l'architecture interne de l'œuvre étudiée.

Les monographies relatives à la technique caractérisent les premières étapes de la route où les formalistes se sont engagés. On étudiait le rythme à part, le langage à part, ainsi que la mélodie du vers, le système des images, la composition lyrique, la rime, la versification, etc. Il vaut de rappeler à cet égard les études de Žirmunskij sur la composition des poèmes lyriques, son analyse comparée de la poésie de Puškin et de Brjusov, une étude développée d'Ėjchenbaum sur la mélodie des poèmes lyriques et de nombreuses recherches

e la soluzione da essa offerta. La letteratura dominante di un'epoca sarà quella che trova la soluzione più compatibile con i problemi posti dalla letteratura dell'epoca precedente.

La nozione di determinazione intrinseca dell'evoluzione letteraria ha suscitato in modo particolare l'attenzione degli studiosi per le cause nazionali delle rivoluzioni letterarie; la stessa nozione di determinazione intrinseca ha comportato la disattenzione nei confronti delle influenze straniere. Le relazioni internazionali sono oggetto di studio scrupoloso, ma nel constatare il passaggio delle idee e dei fatti letterari da un paese all'altro ci si preoccupa soprattutto di chiarire quali siano le cause nazionali che hanno determinato il ricorso ai modelli stranieri. Ad esempio lo studio dell'influenza di Shakespeare in Francia nel periodo del dramma romantico deve basarsi sullo studio dello sviluppo della tragedia nazionale in questo paese: è la crisi di quest'ultimo a portare i drammaturghi a prendere in prestito dagli inglesi alcuni elementi tragici; in altre parole, l'evoluzione del teatro francese ha determinato in modo spontaneo un prestito diventato necessario. Perciò, l'influsso di Dostoevskij e di Tolstoj sul romanzo francese è un problema relativo all'evoluzione nazionale del romanzo francese, non è un fatto imposto dall'esterno che avrebbe deviato la letteratura francese dal suo corso naturale. L'assimilazione di elementi dall'estero è essenzialmente un atto di adattamento preliminare. La letteratura tradotta deve dunque essere studiata come elemento costitutivo della letteratura di ogni nazione. Accanto al Béranger francese e allo Heine tedesco sono esistiti un Béranger e uno Heine *russi* che rispondevano ai bisogni della letteratura russa e che senza dubbio erano abbastanza lontani dai propri omonimi occidentali. [238]

*
* *

In questo modo nelle ricerche della nuova scuola, la storia e la dottrina – i russi dicono "la poetica" – si sono incrociate e si sono influenzate a vicenda. La poetica si è orientata verso lo studio della funzione storica dei procedimenti artistici. La storia ha riconosciuto la necessità di una descrizione preliminare dell'architettura interna dell'opera studiata.

Le monografie relative alla tecnica caratterizzano le prime tappe della strada imboccata dai formalisti. Il ritmo veniva studiato a parte, così come il linguaggio, la melodia del verso, il sistema delle immagini, la composizione lirica, la rima, la versificazione, ecc. Vale la pena di ricordare a questo proposito gli studi di Žirmunskij sulla composizione dei poemi lirici, la sua analisi comparata della poesia di Puškin e di Brjusov¹⁷, uno studio sviluppato di Ejchenbaum sulla

¹⁷ *N.d.c.*: cfr. per i due lavori, rispettivamente, Žirmunskij 1921 e 1978 [1924].

sur le rythme des vers⁷, l'étude de Tynjanov sur la sémantique poétique, les recherches fécondes de Vinogradov sur la stylistique de la prose de Gogol' et de Dostoëvskij, etc. On cherchait les éléments dominants constituant l'originalité de l'œuvre, on en établissait la série, et c'est à quoi l'on s'attachait particulièrement en négligeant en quelque sorte le reste de l'œuvre. Les travailleurs avaient le souci de préciser les limites séparant la poétique de la linguistique, et les questions se rattachant à ces deux domaines de la philologie tenaient presque toujours dans leurs travaux la plus grande place.

Mais peu à peu on se rapprocha des problèmes que pose la conception d'une œuvre en son ensemble : des monographies consacrées à divers écrivains consacrèrent ce rapprochement. On dut passer de l'étude de faits et de séries séparés à celle de systèmes entiers où se trouvaient combinés les éléments étudiés à part. On observa dès lors les procédés artistiques en fonction de [239] leur valeur relative dans le système que représente l'œuvre intégrale d'un écrivain. La notion de *fonction poétique* apparut dans toute son importance. Aux études purement descriptives de la première période succédèrent des études « fonctionnelles » qui rattachaient les observations particulières aux conceptions générales. Le mécanisme de l'évolution littéraire se précisa de la sorte peu à peu : il se présentait non comme une suite de formes se substituant les unes aux autres, mais comme une variation continue de la fonction esthétique des procédés littéraires. Chaque œuvre se trouve orientée par rapport au milieu littéraire, et chaque élément par rapport à l'œuvre entière. Tel élément qui a sa valeur déterminée à une certaine époque changera complètement de fonction à une autre époque. Les formes grotesques, qui étaient considérées à l'époque du classicisme comme des ressources du comique, sont devenues, à l'époque du romantisme, l'une des sources du tragique. C'est dans le changement continu de fonction que se manifeste la vraie vie des éléments de l'œuvre littéraire. Rien ne renaît dans sa forme et sa fonction primitives. Une parole répétée n'est plus identique à elle-même : il suffit du souvenir de son énonciation première pour en modifier la portée.

*
* *

⁷ La vieille école étudiait le rythme en dehors de sa réalisation. Le langage n'était que la matière neutre mise en creuset du principe musical. Notre effort se porta sur l'analyse des éléments constituant le vers et sur les phénomènes rythmiques. La poésie n'est pas la somme de certaines règles et du langage de la prose : elle est un langage *sui generis*, ayant ses lois propres, qui sont autres que celles du langage ordinaire ; elle est née du langage même et participe essentiellement à la nature de la parole, mais elle est transformée par l'usage esthétique. Donc ce ne sont ni la musique ni quelque principe abstrait qui nous dévoileront le secret du vers : c'est l'art de parler.

melodia dei poemi lirici¹⁸ e numerose ricerche sul ritmo dei versi¹⁹, lo studio di Tynjanov sulla semantica poetica²⁰, le ricerche feconde di Viktor V. Vinogradov sulla stilistica della prosa di Gogol e Dostoevskij²¹, ecc. I formalisti cercavano gli elementi dominanti che costituivano l'originalità dell'opera, ne stabilivano la serie letteraria, cosa a cui ci si dedicava in modo particolare trascurando in qualche modo il resto dell'opera. Gli studiosi erano ansiosi di precisare i limiti che dividevano la poetica dalla linguistica, e le questioni relative a questi due campi della filologia occupavano quasi sempre nei loro lavori lo spazio maggiore.

Ma gradualmente ci si avvicinò ai problemi posti dall'ideazione di un'opera nella sua totalità: alcune monografie dedicate a diversi scrittori consacrarono tale avvicinamento. Si dovette passare dallo studio di fatti e di serie a quello di interi sistemi in cui gli elementi studiati a parte si trovavano combinati: da allora si osservarono i procedimenti artistici in funzione del [239] loro valore relativo nel sistema rappresentato dall'opera intera di uno scrittore. La nozione di *funzione poetica* risultò particolarmente importante. Gli studi prettamente descrittivi del primo periodo furono seguiti da studi “funzionali” che collegavano le osservazioni specifiche alle concezioni generali. Il meccanismo dell'evoluzione letteraria in questo modo si precisò gradualmente: non si presentava come un susseguirsi di forme che si sostituivano a vicenda, bensì come una continua variazione della funzione estetica dei procedimenti letterari. Ogni opera risulta orientata in relazione al contesto letterario, e ogni elemento rispetto all'intera opera. Un elemento il cui valore viene determinato in una data epoca non svolgerà più la stessa funzione in un'epoca diversa. Le forme grottesche considerate durante il classicismo come risorse della comicità, all'epoca del romanticismo diventarono una delle fonti del tragico. È proprio nel continuo cambiamento di funzione che si manifesta la vera vita degli elementi dell'opera letteraria. Niente rinasce nella sua forma e funzione primitive. Una parola ripetuta non è più identica a sé stessa: basta il ricordo della prima volta in cui è stata enunciata per modificarne la portata.

*
* *

¹⁸ *N.d.c.*: cfr. Ejchenbaum 1969 [1921].

¹⁹ La vecchia scuola studiava il ritmo senza tener conto della sua realizzazione. Il linguaggio non era che la materia neutra al servizio del principio musicale. Il nostro sforzo si indirizzò verso l'analisi degli elementi costitutivi del verso e dei fenomeni del ritmo. La poesia non è la somma di certe regole e del linguaggio della prosa: è un linguaggio *sui generis*, ha leggi proprie del tutto diverse da quelle del linguaggio ordinario; la poesia è nata dal linguaggio come tale ed è parte essenziale della natura delle parole, tuttavia, è caratterizzata dall'uso estetico. Dunque, non saranno né la musica, né un qualche principio astratto a svelarci il segreto del verso: la poesia è l'arte della parola.

²⁰ *N.d.c.*: cfr. Tynjanov 1924.

²¹ *N.d.c.*: i principali contributi di Vinogradov sulla stilistica della prosa di Gogol e Dostoevskij, redatti negli anni Venti, sono raccolti in Vinogradov 1929.

Il serait difficile de suivre plus avant le développement de la doctrine de la nouvelle école. Rassemblés pour la lutte, ses adeptes avaient marché les rangs serrés tant que la lutte avait duré. Aujourd'hui, après l'apaisement des polémiques, chacun a passé à ses propres travaux, à ses recherches particulières. On a peine à voir clair dans les efforts dispersés et dans les idées qui sont encore en voie de formation. Ce sont les personnes qu'il importe maintenant de considérer, plutôt qu'une école en tant que constituant une unité intellectuelle. Les historiens contemporains de la littérature peuvent être classés, suivant leurs rapports avec la nouvelle école, en trois groupes : les orthodoxes, les indépendants, les influencés.

Les orthodoxes, ce sont les fidèles de l'*Opojaz*. Ils représentent l'extrême-gauche du formalisme. Les plus connus d'entre eux sont Šklovskij, Ėjchenbaum, Tynjanov. Les indépendants ont pris part à la création de l'école formaliste, contribué à ses travaux ; mais ils n'acceptent pas la discipline de l'école et se sont choisis une voie à part : ainsi Zirmunskij et Vinogradov. Quant aux influencés, [240] il serait chimérique de prétendre en préciser le nombre. On peut n'être pas d'accord sur la valeur des idées du formalisme et des travaux de ses disciples, mais un fait est incontestable : leur influence est féconde et stimulatrice. Et cette influence est due à deux causes. L'une d'abord, plutôt d'ordre social : les jeunes ont porté leur doctrine des sanctuaires académiques dans la rue ; leurs discussions ont mobilisé la jeunesse, réveillé l'intérêt pour les questions littéraires parmi de très nombreux lecteurs ; le mot de « poétique », c'est-à-dire « doctrine de l'art poétique », si pédantesque il y a quelque vingt ans, est entré dans l'usage de l'enseignement, et la nouvelle génération est mieux préparée que ses aînées à juger en connaissance de cause des questions de littérature. D'autre part, — et c'est la seconde raison de l'influence du formalisme —, les formalistes ont accompli une œuvre critique qui comptera : leur révision des idées transmises par la tradition a ranimé l'histoire littéraire et ramené les historiens à la littérature considérée en elle-même et pour elle-même. On sait maintenant qu'on ne peut négliger les éléments spécifiques de l'œuvre poétique sans tomber inévitablement dans des erreurs grossières. On sait que la constatation, la description et l'interprétation des faits sont susceptibles d'être conduites avec une précision méthodologique qui en garantit l'objectivité. La « poétique » — jadis domaine des sensations toutes subjectives, des impressions personnelles presque inconscientes et inexprimables autrement que par des formules d'admiration qualificatives — est devenu un objet d'études rationnelles, le problème concret de la science littéraire. Il n'est pas exagéré de dire, à voir les choses de haut et de loin, que le mouvement créé par le formalisme n'est rien de moins, pour une large part, qu'un mouvement de renaissance de la philologie russe.

Leningrad, février 1927

Sarebbe difficile continuare a seguire lo sviluppo della dottrina della nuova scuola. Riuniti per lottare, i suoi seguaci avevano camminato serrando le righe finché era durata la lotta. Oggi placate le polemiche, ognuno si dedica ai propri studi, alle proprie ricerche specifiche. Si fa fatica a vederci chiaro negli sforzi dispersi e nelle idee che sono ancora in via di formazione. Ormai è importante considerare le persone, piuttosto che una scuola in quanto elemento di un'unità intellettuale. Gli storici contemporanei della letteratura possono essere classificati in tre gruppi secondo i loro rapporti con la nuova scuola: ortodossi, indipendenti, "influenzati".

Gli ortodossi sono i fedeli dell'*Opojaz*. Rappresentano l'estrema sinistra del formalismo. I più conosciuti tra di loro sono Šklovskij, Eĭchenbaum, Tynjanov. Gli indipendenti hanno preso parte alla creazione della scuola formalista, contribuito ai suoi lavori, ma non accettano la disciplina della scuola e si sono scelti una strada a parte: è il caso di Žirmunskij e Vinogradov. Quanto a coloro che sono stati influenzati dal formalismo sarebbe utopico pretendere di precisarne il numero. Si può non concordare sul valore delle idee del formalismo e degli studi dei seguaci ma un fatto è incontestabile: la loro influenza è feconda e stimolante. Tale influenza è dovuta a due cause. Prima di tutto una è di natura sociale: i giovani hanno portato la propria dottrina dai santuari accademici nelle strade; i loro dibattiti hanno mobilitato i giovani, destato l'interesse per le questioni letterarie tra numerosi lettori; la parola "poetica", cioè "dottrina dell'arte poetica", così pedantesca, circa vent'anni fa è entrata nell'uso dell'insegnamento, e la nuova generazione è preparata meglio dei predecessori per giudicare in modo consapevole le questioni letterarie. Dall'altra parte – ed è questa la seconda ragione dell'influenza del formalismo – i formalisti hanno compiuto un'opera critica che conterà: la loro revisione delle idee trasmesse dalla tradizione ha ridato vita alla storia letteraria e riportato gli storici alla letteratura considerata in sé e per sé. Sappiamo ora che non possono essere tralasciati gli elementi specifici dell'opera poetica senza cadere inevitabilmente in errori grossolani. Sappiamo che la costatazione, la descrizione e l'interpretazione dei fatti letterari possono essere compiute con una precisione metodologica che ne garantisce l'oggettività. La "poetica" – un tempo campo di sensazioni del tutto soggettive, di impressioni personali quasi inconscie e inesprimibili se non attraverso formule qualificative di ammirazione – è diventata oggetto di studi razionali, il problema concreto della scienza letteraria. Non è eccessivo dire, se le cose vengono considerate dall'alto e da lontano, che il movimento creato dal formalismo per buona parte non sia altro che un movimento di rinascita della filologia russa.

Leningrado, febbraio 1927

Riferimenti bibliografici
(ad opera del curatore)

- Belyj Andrej (1910), *Simvolizm*, Moskva, Musaget. Ed. it. a cura di Angela Dioletta Siclari (1987), *Saggi sul simbolismo*, trad. it. di Angiola Alosio, Pia Dusi, Parma, Zara.
- (2002 [1922]), *Glossolalija. Poëma o zvuke*, Moskva, evidentis. Ad accesso aperto nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-5641.html>> (11/2018). Ed. it. e traduzione di Giuseppina Giuliano (2006), *Glossolalia. Poema sul suono*, Milano, Medusa.
- Brik Osip M., Polivanov Evgenij D., Šklovskij Viktor B., et al. (1919), *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka* (Raccolte di teoria del linguaggio poetico), Petrograd, Opojaz, vol. 1-2. Ora il volume è reperibile ad accesso aperto nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-2985.html>> (11/2018).
- Brik Osip M. (1919), “Zvukovye povtory (Ripetizione dei suoni)”, in Brik, Polivanov, Šklovskij, et al. (1919), 58-98.
- Brunetière Ferdinand (1890), *L’évolution des genres dans l’histoire de la littérature. Leçons professées a l’école normale supérieure*, Paris, Hachette. Trad. it., cura e introduzione di Paolo Bagni (1980), *L’evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all’Ecole normale superiore*, Parma, Pratiche.
- Èjchenbaum Boris M. (1969 [1921]), *Melodika russkogo liričeskogo sticha* (Melodica del verso lirico russo), in Id., *O poëzii*, Leningrad, Sovestskij Pisatel’, Leningradskoe otdelenie, 327-509; online: <<https://imwerden.de/publ-3540.html>> (11/2018).
- Èngel’gard Boris M. (1924), *Aleksandr Nikolaevič Veselovskij*, Petrograd, Kolos. Il volume ora è reperibile ad accesso aperto nella biblioteca elettronica “Eredità scientifica della Russia”: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=48369160>> (11/2018).
- Jakobson Roman (1921), *Novejšaja russkaja poëzija, nabrosok pervyj: Podstupy k Xlebnikovu* (La nuovissima poesia russa, primo schizzo: approccio a Chlebnikov), Praga, Politika. Ora anche in Id. (1979), *Selected Writings, Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers*, Paris, The Hague, New York, Mouton, 299-354. Ad accesso aperto: <<http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm#web>> (11/2018).
- Kazanskij Boris V. (1926), “Ideja istoričeskoi poëtiki (Idea della poetica storica)”, in *Poëtika. Vremennik otdela slovesnych iskusstv Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv* (Poetica. Periodico della sezione di arte verbale dell’Istituto statale di storia dell’arte), Petrograd, Academia, vol. 1., 6-24. Ora il volume collettaneo è reperibile ad accesso aperto nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-4056.html>> (11/2018).
- Landry Eugène (1911), *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, H. Champion, ora reperibile ad accesso aperto in Internet Archive: <<https://archive.org/details/lathorieuryth00land/page/n3>> (11/2018).
- Sievers Édouard (1912), *Rythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze von E. S., Heidelbergl, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung*.
- Tolstoj Lev (1982 [1886]), *Cholstomér*, in Id., *Sobranie sočinenij* (Raccolte delle opere), vol. XII, Moskva, Chudošestvennaja literatura, 7-42; online: <https://rvb.ru/tolstoj/01text/vol_12/01text/0278.htm> (11/2018). Trad. it. di Rosa Molteni (2011 [1927]), *Cholstomer. Storia di un cavallo*, Nardò, Besa.

- Tomaševskij Boris V. (1928), “La nouvelle école d’histoire littéraire en Russie”, *Revue des études slaves* VIII, 3-4, 226-240; ora in riproduzione ad accesso aperto nell’archivio <<http://www.persee.fr>>, con identificativo doi: 10.3406/slave.1928.7415.
- Tynjanov Jurij (1924), *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad, Academia; online: <<https://imwerden.de/publ-6241.html>> (11/2018). Trad. it. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova (1968), *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore.
- Verrier Paul-Isidore (1909), *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, voll. I-III, Paris, Paris, Welter, ora reperibile ad accesso aperto in Internet Archive: <<https://archive.org/details/essaisurlesprinc01verruoft/page/88>> (11/2018).
- Veselovskij Aleksandr N. (1940 [1899]), “III. Jazyk poëzii i jazyk prozy” (La lingua della poesia e la lingua della prosa), in Id., *Istoričeskaja poëtika*, Red., vst. stat’ja, primeč. Viktora Žirmunskogo, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 347-380. Trad. it. di Claudia Giustini (1981), *Poetica storica*, introduzione di D’Arco Silvio Avalle, Edizioni e/o, Roma, L’originale russo ora è reperibile ad accesso aperto nella biblioteca elettronica “Eredità scientifica della Russia”: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43587198>> (11/2018).
- Vinogradov Viktor V. (1929), *Évoljucija ruskogo naturalizma. Gogol’ i Dostoevskij*, Leningrad, Academia. Il volume è reperibile ad accesso aperto nella biblioteca elettronica “Eredità scientifica della Russia”: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43613287>> (11/2018).
- Žirmunskij Viktor (1921), *Kompozicija liričeskich stichotvorenij* (La composizione delle poesie liriche), Peterburg, Opojaz. Cfr. anche nell’archivio “ImWerden”: <<https://imwerden.de/publ-880.html>> (11/2018).
- (1978 [1924]), *Valerij Brjusov i nasledie Puškina* (Valerij Brjusov e l’eredità di Puškin), Petrograd, Elzevir.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Philology and Hermeneutics:
Traces of Peter Szondi,
ed. by Éva Kocziszky

Interpretation in einer buchlosen Gesellschaft: Einleitung zu den Vorträgen der Tagung über philologische Erkenntnis von Peter Szondi

Éva Kocziszky

Hungarian Academy of Sciences (<kocziszky.eva@iif.hu>)

Abstract

This study was written for lectures at a Szondi conference in 2016, and is based on an evaluation of the Hungarian and contemporary European afterlife of Peter Szondi's work, as well as a reconsideration of his literary hermeneutics and approach to philology in view of the contemporary horizon of post-hermeneutics. The study pays special attention to questions that still concern critics today, including the relationship between interpretation and philology, the contemporary debate surrounding the referentiality of literary texts, and the principles of reading poetry. Following up on the lectures of the conference, the second part of the study identifies two fields in Szondi's work that currently enjoy priority: one is Szondi's link to the post-war generation of Jewish intellectuals, while the other is the possibility of reinterpreting his theory of drama.

Keywords: *deconstruction, hermeneutics, Peter Szondi, philology, poetry*

Es ist weltweit bekannt, dass der Literaturwissenschaftler Peter Szondi in Budapest geboren wurde und bis zu seinem 15. Lebensjahr in Ungarn zur Schule ging; sein Vater war der bekannte Schicksalsanalytiker Leopold Szondi. 1944 wurde die Szondi-Familie ins KZ Bergen-Belsen interniert, aus dem sie befreit in die Schweiz emigrieren konnte. Heute gilt Peter Szondi als Begründer des Universitäts-Studienganges Komparatistik, doch konnte er nur einige Jahre in dem von ihm geschaffenen Institut an der Freien Universität Berlin lehren. 1971 bekam er einen Ruf nach Zürich, dem er nicht mehr im Stande war zu folgen, da er im 42. Lebensjahr den Freitod gewählt hatte. Somit endete seine wissenschaftliche Karriere außerordentlich früh. Dieses Jahr wäre Peter Szondi 89 Jahre alt geworden und könnte demzufolge auch noch unter uns weilen.

Trotzdem ist sein Œvre kein Torso. Laut einer Feststellung von Christoph König (2004) blieb Szondi bis heute eine führende Leitfigur der Literaturwissenschaft. Dass Peter Szondis Schaffen bis heute an Aussagekraft nichts verloren hat, beruht gewiss auch darauf, dass es in der Blütezeit der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts entstanden ist, denn Szondi war Zeitgenosse solcher Denker und Wissenschaftler wie Emil Staiger, Roman Jakobson, René Wellek oder eben Jacques Derrida. Im Dialog mit diesen bedeutenden Gelehrten wurde Szondi zum „Textgelehrten“, seine Interpretationen reiften zu seinem faszinierenden persönlichen Stil, der sich mit der fortwährenden Präzisierung der strengen Kriterien für Objektivität der Textanalyse entwickelte. Aus den genannten Gründen lohnt sich also darüber nachzudenken, welchen Ort seine Interpretationen in der Geschichte der Literaturwissenschaft heute einnehmen, und welche Aspekte seiner literarischer Hermeneutik und seines Philologiebegriffs heute neue Impulse geben können.

Eine internationale Rückbesinnung auf das Werk von Peter Szondi soll zwar ihre Fragestellung aus der Perspektive der gegenwärtigen Lage der Literaturwissenschaft formulieren, muss aber notwendigerweise historisch verfahren: Die laufenden Kontroversen zum Verhältnis von Philologie und Interpretation müssen zwar beachtet werden, es ist aber nicht zwingend, sie als Maßstab zu nehmen. Eine weitere Aktualität gewinnt der Rückgriff auf Szondis Textgelehrtentum wegen des Umstands, dass sein Œvre trotz der zahlreichen ungarischen Kontakte – Szondis Familie hatte einen persönlichen Kontakt zu Georg Lukács, Peter Szondi selbst begegnete mehrmals Karl Kerényi in Ticino, sie wechselten Briefe in ungarischer Sprache – in Ungarn bis heute beinahe ohne Widerhall geblieben ist. Obwohl seine grundlegende Studie *Über philologische Erkenntnis*¹ zu den kanonisierten Texten der Einführung in die Literaturwissenschaft gehört, lag dieser Text bis zu unserer Ausgabe nur in einer unwissenschaftlichen studentischen Übertragung vor und diejenigen, die auf sie in einer Fußnote Bezug nahmen, führten sogar den Titel falsch an (Fabiny, Pál, Szőnyi 1997).

Mit Bezugnahme auf die Sprecher unserer Tagung der Peter Szondi Werkstatt, die im Herbst 2016 von mir organisiert wurde² und ungarische und

¹ In der vorliegenden Skizzierung der wissenschaftlichen Laufbahn von Peter Szondi werden einzelne Schriften erwähnt, die alle in den Sammelbänden vom Jahre 2011 zu finden sind. Sollte sich der Hinweis auf andere Ausgaben beziehen, wird es angemerkt.

² Im Herbst 2014 habe ich eine Internationale Werkstatt für literaturwissenschaftliche Forschungen gegründet. Die Werkstatt erhielt den Namen *Peter Szondi*, und führte im Sinne des Namensträgers auf die Forschungen innerhalb der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaften durch, regte eine Zusammenarbeit mit literaturwissenschaftlichen Werkstätten vom Ausland an. In den vergangenen drei Jahren fanden in der Werkstatt mehr als zwanzig Vorträge international renommierter Forscher statt, bei der Eröffnung sprachen Elena Agazzi und Lorella Bosco aus Italien im Kreise ungarischer Philologen und Philosophen

weite europäische Perspektiven in einen Dialog stellten, können die folgenden persönlichen Überlegungen eine Einleitung bilden und zugleich die Divergenz reflektieren, die sich im Umgang mit Szondis Œuvre in Ost und West zeigt.

1. Hermeneutik: Erkenntnis als Textverständnis

Aus dem akademischen Jahr 1967-1968 stammt die Vorlesungsreihe, aus der sich eine *Einführung in die literarische Hermeneutik* herauskristallisierte. Sie sollte die Basis für eine betont *literarische* Textdeutung bilden. Was bedeutet aber „literarische“ Hermeneutik im Vergleich zu einer „philologisch“ ausgeprägten?

Sprechen wir von literarischer Hermeneutik statt von philologischer, so nicht zuletzt darum, weil die Auslegungslehre, die wir im Sinn haben, von der überlieferten Hermeneutik der Klassischen Philologie sich darin unterscheiden müssen, dass sie den ästhetischen Charakter der auszulegenden Texte nicht erst in einer Würdigung, die auf die Auslegung folgt, berücksichtigt, sondern zur Prämisse der Auslegung selbst macht. D.h.: die traditionellen Regeln und Kriterien der philologischen Interpretation müssen im Lichte des heutigen Dichtungsverständnisses revidiert werden. (Szondi 1975, 13)

Die Prämissedes ästhetischen Charakters des literarischen Textes, die Feststellung seiner Literarizität, steht also im hermeneutischen Prozess voran und wird nicht ihr angehängt, wie es in literarischen Analyse der 60-er Jahre noch üblich war. In einer späten Schrift (1970) zur Aktualität der Hermeneutik Schleiermachers (*Schleiermachers Hermeneutik heute*, Szondi 2011, II, 106-132) wurde dieses Prinzip mit der These erläutert, die Gattung des Textes sei für die grammatikalische Interpretation eines Textes entscheidend, sie bestimme die letztere (ebd., 127). Szondi hält diese These Schleiermachers für die literarische Hermeneutik für entscheidend, weil er das literarische, vor allem das lyrische Sprechen für grundsätzlich metaphorisch hält, womit das Verstehen von vornherein zu rechnen hat, und weil sie die Einbeziehung der Überlieferung, das heißt der geschichtlichen Dimension des Textes fördert

(Ábel Tamás, Lajos Mitnyán, Tibor Pongrácz, Karl Vajda), zu Einzelvorträgen wurden Nachwuchswissenschaftler von der FU Berlin und von der Universität Bielefeld eingeladen, und an ersten mehrtägigen Tagung haben führende Forscher der Geschichte der Germanistik und der Hermeneutik wie Christoph König, Werner Wögerbauer und Denis Thouard teilgenommen. Die Werkstatt gab außerdem noch einen Band aus Szondis Aufsätzen in ungarischer Übersetzung heraus (Szondi 2017). Auf das ungarische Nachwort dieses Bandes gehen einige Thesen der vorliegenden einleitenden Studie zurück. Während die meisten Schriften Szondis in manchen europäischen Sprachen zugänglich sind, fanden sie bisher in Ungarn kaum Rezeption und entsprechend haben Szondis Schriften aus den literaturwissenschaftlichen Studien der Universitäten gefehlt.

und einen – im Vergleich zum russischen Strukturalismus – dynamisch erweiterten, historisch vertieften Stilbegriff sich entwickeln lässt. Mit dem Bestehen auf die Geschichtlichkeit des literarischen Textes bekennt sich Szondi in seiner *Einführung in die literarische Hermeneutik* (1967-1968, veröffentlicht 1975) zur Nähe des New Criticism und der Zürcher Schule seiner Zeit, aber mit ganz eigenständigen Akzenten. Friedrich Nietzsche folgend fand er seine Ansicht bereits bei Friedrich Ast vor: Das Verstehen antiker – bzw. aller älterer – Texte sei nicht nur geschichtlich bedingt, sondern es sei ein hermeneutischer Prozess, der selbst Geschichte schafft. In einem weiteren Rückgriff auf Asts *Grundriß der Philologie* (Ast 1808) sah Szondi den betont ästhetischen Charakter des philologischen Verstehens darin, dass es *das Verhältnis zwischen Stoff und Form zu untersuchen hat*. Denn die Aufgabe der literarischen Hermeneutik, setzt Szondi fort, bestehe eben in der Analyse dieser Beziehung,

in der Stoff und Form in einem jeweils gegebenen Werk zueinander stehen, statt diese Beziehung vorschnell als *lebendige Einheit* zu postulieren und die Interpretation von diesem Idealbild bestimmen zu lassen. Und was den Begriff der lebendigen Einheit selbst angeht, so wäre zu fragen, ob diese frei von allem inneren Widerspruch sein muß, schellingisch anstatt hegelisch oder hölderlinisch. (Szondi 1975, 141)

Die Lektüre lyrischer Texte solle demnach Hölderlin und Hegel nicht nur in der Anerkennung der Antinomien des Textesfolgen, sondern – wie es noch unter ausgeführt wird – auch in der Deklaration der Singularität des dichterischen Textes, die Hölderlin in der Maxime von der Apriorität des Individuellen über das Ganze zusammenfasste. Das exemplarische einzelne Werk schaffe die Regel, bestimme die Prinzipien der Gattung und nicht umgekehrt.

Durch den Akt des Lesens, der Geschichte schafft, können sogar die ältesten Texte unvermindert gegenwärtig werden (Szondi 2011, I, 265). In seiner frühen Schrift *Über philologische Erkenntnis* (entstanden 1962, zitiert nach der Ausgabe 2011) stellt Szondi – bereits auf Schleiermachers Spuren – eine philosophische Kategorie ins Zentrum seines Aufsatzes: Die Erkenntnis, die die oben gekennzeichneten literaturwissenschaftlichen Koordinaten mit dem Textverständnis in Verbindung bringt. Doch die Erkenntnis im Sinne der kritischen Wende nach Kant involviert auch die Erkenntniskritik. Wie steht nun ein Literaturwissenschaftler zum fachlichen Wissen des Philologen? In Analogie dazu zitiert er die Worte Wittgensteins über die Erkenntnisweise der Philosophie:

Auch für die Literaturwissenschaft trifft merkwürdigerweise zu, was Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* zur Kennzeichnung der Philosophie gegenüber den Naturwissenschaften sagt: „Die Philosophie (...) ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit“. (Szondi 2011, I, 266)

Die philosophische und die philologische Erkenntnis seien miteinander nicht nur deshalb verwandt, weil sie beide Tätigkeit sind. Die Liebe zur Weisheit stehe der Liebe zum Wort immer schon am nächsten, und die erstere verliere sich in leeren Abstraktionen ohne eine starke Rückbindung an das (an sich dichterische) Wort. Und die letztere, die Liebe zum Wort, wäre ohne ihren Erkenntniswert ein bloßes Spiel. Das gemeinsame Ziel von beiden bestehe in jener Form von Erkenntnis, die sich als ein unentwegter, sich wiederholender kritischer, erläuternder Akt bestimmen lässt. Laut Szondi bewahre die Interpretation immer etwas vom Persönlichen und Individuellen, also von jenem geschichtlichen *hic et nunc*, unter dessen Sternstunde sie geboren wurde. Der seiner Ansicht nach verfehlte Anspruch auf Unpersönlichkeit, das falsche Streben nach einer allgemeingültigen und „universellen“ Erkenntnis in der Auslegung literarischer Texte habe die Folge, dass die klaren Konturen und die Differenzierungen im Textverständnis verloren gingen. Der Literaturwissenschaftler betrachte das Werk immer aus seiner Zeit heraus. Deswegen bestehe seine Aufgabe darin, die (notwendige) Distanz zu seiner Zeit zu schaffen. Diese entscheidende Behauptung betont Szondi in seiner Auseinandersetzung mit Gadamer, da letzterer das Verstehen aus der *Verschmelzung* der Zeithorizonte konstituiert betrachtete³. Szondi hielt hingegen an Schleiermachers Ansicht fest, die Aufgabe des Verstehens in der Differenz, in einem Erkenntnisprozess zu sehen, der anstatt der Aneignung die Andersheit des Textes zu bewahren hat.

Möglicherweise signalisiert das Jahr 1970 als frühes Datum bereits die Krise des Wissenschaftlers Szondi, auf die seine Briefe und letzten Fragmente zur Celan-Analyse hindeuten und die auch mit der allgemeinen Krise der Literaturwissenschaft in Verbindung gebracht wurde (Lämmert 1994, 25). Szondi, der als Nachfolger von Paul de Man nach Zürich berufen wurde, hat ohne Zweifel die sich zuspitzende Tendenz in der Theorie der Dekonstruktion seines Vorgängers gekannt. Damit beginnt ja jene posthermeneutische Wende, welche die völlige Referenzlosigkeit literarischer Texte behauptet und die von Ulrich Gumbrecht mit den Worten von Paul de Man beschrieben wurde:

³In seiner literarischen Hermeneutik beansprucht Peter Szondi jedoch sowohl die Auffassung Heideggers wie auch Gadamers, wobei er aber dieser Sicht seine ontogenetisch-hermeneutische Werkanalyse gegenüberstellt. Szondi hält die Deontologisierung der literarischen Hermeneutik aus folgenden Gründen für notwendig: Zum einen deshalb, weil ein Werk in die kulturelle Umgebung seiner Zeit eingebettet ist, womit weder die ontologisierende Hermeneutik noch die werkimmanente Analysepraxis anderer literaturwissenschaftlichen Schulen, etwa der strukturalistischen Schulen, rechnen. Die Strukturalisten wiederum betonen, dass ein literarischer Gegenstand einzig und allein aus sich selbst heraus verstanden werden müsse, obgleich sie aber eben nicht die Geschichtlichkeit aller Interpretation voraussetzen, die dieses Verstehen ermöglicht. Zum anderen wird der philosophischen Hermeneutik vorgeworfen, dass sie die gattungsbedingte Beschaffenheit des literarischen Textes vernachlässige.

Bisher glaubten wir, dass die Literatur fähig sei auf die Welt zu verweisen, ihre Referenz sein könne, ich werde jedoch zeigen, dass sie dazu nicht in der Lage ist. Obendrein, dass Literatur sich nur darum dreht, dass sie auf selbstreflexive Weise aufzeigt, dass Referenz nicht existiere. (Gumbrecht 2003, 86)⁴

Einen solchen Referenzverlust hat hingegen Szondi ausdrücklich abgelehnt. Obgleich ihn ein freundschaftliches Verhältnis mit Derrida verband, hielt das ihn nicht davon ab, dass er die Differenz-Theorie des französischen Philosophen als „esoterisch“ apostrophierte (Szondi 1993, 303). Mit dieser Kritik blieb Szondi der Wortführer der literarischen Hermeneutik, sein Standpunkt könnte heute Jean Grondin nahestehen, der in seiner Einführung in die philosophische Hermeneutik feststellte:

Es wäre aber eine Fatalität, zu behaupten, daß es dieses Verlangen (= nämlich das Verlangen nach Sinnbildung) nicht gibt und sich mit Derrida damit zu begnügen, daß Zeichen stets richtungslos aufeinander verweisen, ohne je etwas Nachvollziehbares zu meinen und gleichsam ohne jegliches *vouloir dire*. (Grondin 2001 [1991], 180)

Wie Grondin wollte auch Szondi auf die „Wirklichkeit“ eines literarischen Werkes verzichten, wobei er unter „Wirklichkeit“ keinen informativen Inhalt verstand, sondern „die poetische Transformation der Wirklichkeit“, das heißt das poetische Rezipieren dieser Wirklichkeit, deren persönlich zusammengelesenen Fakten jene lyrische Sprache konstruieren, die sich im Gedicht zu einer semantischen Struktur zusammenfügt. Aus diesem Grund konnte er auch nicht mit Adornos Folgerungen einverstanden sein, die in der Hölderlin-Interpretation *Parataxis* formuliert wurden: Adorno zufolge dürften „die Parataxen der Hölderlinschen Dichtung die protokollierten, auf alle Sinnggebung verzichtenden Sätze Samuel Becketts vorwegnehmen“ (Adorno 1974, 462, 479). Szondi erlebte als Professor an der Freien Universität Berlins das große Wirtschaftswunder der Bundesrepublik, kannte Adornos Kritik am kapitalistischen Bürgertum, und zu Recht kann man behaupten, dass er darin mit Heidegger doch einverstanden gewesen wäre⁵, dass der Kapitalismus der Nachkriegszeit die erste Zivilisation in der Menschheitsgeschichte sei, die vollkommen „weltlos“ sei, das heißt ihm eine Literaturwissenschaft mit dem vollkommenen Verzicht auf Sinnggebung vollkommen entsprechen würde. Wahrscheinlich spielt eine solche implizite kritische Sicht mit, wenn

⁴ Ich zitiere die deutsche Ausgabe, da sie gleichzeitig mit der englischen Version erschien und weil der deutschsprachige Autor selbst seine deutsche Texte, manchmal mit Änderungen und Erweiterungen, redigiert.

⁵ Somit argumentiere ich in meiner Studie grundsätzlich für eine facettenreiche Beziehung Szondis zu Heidegger und auch zu Gadamer und teile die allgemeine Ansicht der Forschung nicht, da sie sich ausschließlich und darin auch einseitig auf die Polemik über die Hölderlinsche Hymnik fokussiert.

Szondi die Lyrik als die eigentliche Gattung der Moderne betrachtete und seine Zuversicht äußerte, dass es eben die Lyrik sei, die der Weltlosigkeit der Kultur der Nachkriegszeit Widerstand leistet. Aus heutiger Perspektive könnte man seine Sicht mit den Worten eines anderen Philosophen weiterführen und sagen: Das Sprechen in der modernen Lyrik ist nicht nur deshalb skandalös, weil es keine Kommunikation ist, sondern weil es in dem Moment, wo es den Gegenstand ausschließt beziehungsweise destruiert, zugleich den höchsten Anspruch auf Benennung für sich aufrechterhalte (Badiou 2014, 23-24).

2. Sprachlichkeit

Szondi warf der existenzialistischen Hermeneutik vor, die Sprachlichkeit eines literarischen Werkes wenig beachtet zu haben, und somit werde sie der Materialität der Wörter nicht gerecht. Deswegen deklarierte Peter Szondi in seiner literarischen Hermeneutik die enge Verbundenheit mit dem Text⁶ und die Aufgabe der Erschließung des sprachlichen Materials und der künstlerischen Form. Doch folgt er dabei nicht – wie man erwarten könnte – einer der modernsten Tendenzen der 1960-er Jahre, die mit dem Terminus von Richard Rorty *linguistic turn* bezeichnet wird. Indem er sich auf Friedrich Schleiermacher bezog, positionierte er sich nämlich genau Rorty gegenüber: Er führt mit Einverständnis die Schleiermachersche Unterscheidung zwischen „sprachimmanenter“ und „sprach-transzendenter“ Erkenntnis an, und setzt Letzteres mit der Erläuterung der Denkweise bzw. des denkenden Habitus des Autors gleich.

Szondi war also der Auffassung, dass man die Sprachlichkeit des literarischen Textes falsch versteht, wenn die Differenz von Denkweise und Sprache bzw. Ausdruckweise gänzlich aufgehoben wird. So problematisiert Szondi nicht nur in seiner Hermeneutik, sondern auch in seiner bereits oben erwähnten späten Schleiermacher-Studie erneut das Verhältnis zwischen dem so genannten „grammatischen“ und dem sogenannten „psychologischen“ Auslegen, aus dem das erste das Verhältnis zur Sprache, das zweite aber das Verhältnis zum Denken wiederherstellt. Letzteres bedeute keineswegs etwas, das über die Sprache hinausgeht, es ist also nicht damit identisch, was wir nicht wissen oder was nicht ausgedrückt, nicht gesagt werden kann, also all das, was in unserem Denken keine sprachliche Form finden könne. Es gleicht auch nicht dem empathischen Verhalten, dem Sich-Hineinversetzen in den Gemütszustand des Autors, wie die hermeneutische Erkenntnis – an Dilthey orientiert – aufgefasst wird, sondern – und hier verknüpft Szondi Schleiermacher mit der erkenntnisgewinnenden Praxis der russischen Formalisten und

⁶ Szondi wurde deshalb von Nicolas Berg und Dieter Burdorf „Textgelehrter“ genannt (Berg, Burdorf 2014).

des New Criticism – dieses Übersprachliche sei der Stil selbst, der individuelle Gebrauch der Sprache im literarischen Schaffensprozess. Die Syntax sei eine Eigenschaft der Seele, wiederholt Szondi Valéry's Worte (König 2004, 5).

Man könnte sagen, Szondi teile in gewisser Weise die *ecart*-Theorie des Strukturalismus, nach der die metaphorische Sprechweise der Dichtung im Abweichen vom alltäglichen Sprachgebrauch zu erfassen ist. Heutzutage würden wir eher sagen, dass die Sprache der Dichter dadurch, dass sie keine Kommunikation, sondern eben Deklaration ist, die Sprache negiert, die tagtäglich im Sinne des universalen Vermittlungsprozesses angewendet wird, folglich sich dieser Sprache widersetzt. Weiterhin stellt sich die Frage: wenn nicht das Abweichen von der Alltagssprache, sondern deren radikale Negierung Dichtung ist, worin besteht dann der individuelle Stil eines Schaffenden, d.h. die Individualität, auf die – mit Schleiermachers Ausdruck – die Sprache der psychologischen Interpretation gerichtet sei? Es genügt, in dem Zusammenhang auf jene Erfahrung hinzuweisen, die man mit der wohl bekannten Unübersetzbarkeit von Dichtung macht. Wir müssen akzeptieren, dass durch den Übersetzungsprozess all das unwiderruflich verloren geht, was die Materialität der Sprache anbelangt, Rhythmus, Klang oder Reim. Dennoch bleibt etwas erhalten: *Die Stimme des Dichters, die eigene*, unverwechselbare Einzigartigkeit, die Individualität der Mitteilung. Diese Stimme, die von einer in die andere Sprache eindringen kann, ja sogar in den Sprachruinen weiter zu bestehen vermag, hat Alain Badiou die Form des Denkens genannt.

3. Lyrikanalyse

In Übereinstimmung mit der philosophischen Hermeneutik seiner Zeitgenossen – Gadamer und Heidegger – war Szondi davon überzeugt, dass der wahre Prüfstein für die literarische Hermeneutik die Interpretation lyrischer Texte sei, weil die Lyrik zur eigentlichen Gattung der Moderne wurde. Szondi berief sich in dieser Hinsicht nicht auf Heidegger, was aus politischen Gründen unmöglich war, aber auf Hölderlin, der die Tragödie und das Epos als antike Gattungen betrachtete, die Lyrik hingegen wegen ihrer junonischen Nüchternheit als eine genuin abendländische, moderne Gattung bezeichnete. Aus diesen mehrfachen Gründen tritt Szondi auf der höchsten Stufe des zeitgenössischen literarischen Diskurses um die Dichtung in die Auseinandersetzung ein. Dabei reizten ihn am ehesten die radikalsten Erneuerer der dichterischen Sprache, Hölderlin wie auch Celans Dichtung, seine Lyrik-theorie lässt hingegen mehr eine Orientierung an der Poetik der Symbolisten der Jahrhundertwende, Mallarmé, George und Valéry, erkennen.

Da Szondi keine französische Lyrik interpretierte, war es das dichterische Werk von Friedrich Hölderlin, das ihm als erste große Herausforderung und als Prüfstein seiner literarischen Hermeneutik galt. Er wirkte ja in einem Zeitalter, in dem Hölderlins Lyrik eine so vehemente Wiederentdeckung erlebte

wie kaum ein anderes poetisches Werk. Es ist die Zeit, in der Friedrich Beißner an den Prinzipien der angemessenen Ausgabe des ganzen Werks mitsamt Fassungen und Fragmenten arbeitet, und in der sich solche bestimmenden Größen der Philosophie wie Heidegger, Gadamer und Adorno der Erläuterung der Texte widmen. Man vergisst leicht die ungeheure inspirative Kraft dieser philosophischen Umgebung, wenn man ausschließlich die polemischen Aspekte – vor allem gegen Heidegger und Gadamer – in Szondis Hölderlin-Interpretationen hervorhebt. Was hat Szondi aus Hölderlins Werk über die Lyrik erfahren? Ästhetisch hat er, wie oben bereits darauf hingewiesen wurde, aufgrund der Hölderlinschen Traktate seine Ansicht von den dynamischen Antinomien von Form und Gehalt entwickelt; die Fragmentarität und die in Fassungen überlieferten Hymnen Hölderlins haben Szondi gelehrt, sich in seiner Lektüre anstatt des Werks auf den unabgeschlossenen dichterischen Prozess zu fokussieren; und in seinen gattungstheoretischen Überlegungen half ihm Hölderlins Konzept vom Wechsel der Töne, die Gattung nicht als Klassifikation, sondern als System aufzufassen (Szondi 2011, I, 368-370), das in jedem individuellen literarischen Werk neu konstruiert wird.

Eine weitere Stufe der Lyrikinterpretation wurde von Szondi mit seiner Vertiefung in das Werk von Paul Celan erlangt. Für Szondi ging Paul Celan im Prozess des Verneinens aller Diskursivität am weitesten: Celans subjektloses, objektives Sprechen entbehrt jedweder Zweckmäßigkeit und Kommunikation, seine Texte sind – wie bereits oben erwähnt – „metaphorisch“ konstruiert, das heißt sie beruhen auf der Konstellation von Wörtern oder von Silben. Als wichtiges Kennzeichen moderner Lyrik entdeckt Szondi in Celans Texten die *topographische Schreibweise*: Der Celansche Text konstituiert in der Zweiheit von Sehen und Lesen, das heißt der Seh- und Leseprozess vollzieht sich zweideutig: zum einen am Objekt des Sehens, zum anderen am Text selbst. Für diese Zweiheit verwendet Szondi den Terminus „Textlandschaft“. Somit legt Szondi nie auf den abgeschlossenen, fertigen Text den Akzent, sondern auf dessen Prozesshaftigkeit im Sinne von lyrischer Textproduktion und -rezeption, so z.B., dass *das Textsubjekt von Celans Gedichten* vom Leser erwarte, dass (der Leser) diese Landschaft, auf der sich der Text entfalten soll, begehe. Die Aufmerksamkeit, die Szondi der Materialität der Raumverhältnisse zugleich im Schreiben selbst schenkte, war eine Indiz für jene Philologie, die Handschriften lyrischer Texte wie Textlandschaften oder Karten liest und die Seite selbst für die grundlegende Einheit des Textes hält⁷.

Das sich in der Debatte um die von Friedrich Beißner herausgegebene Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe herauskristallisierende dritte Grundprinzip von Szondis Lyrikinterpretation ist die Einbeziehung der Textgenese in die Interpretation. Dieses Prinzip hält Szondi nicht nur wegen des historisch-phi-

⁷ Siehe dazu ausführlicher König 2017.

lologischen Aspekts für wichtig, er benutzt es nicht im finalen Sinne, wie man es noch bei Beißner findet. Für Szondi ist der Text selbst kein bloßes „Ergebnis“ eines Schaffensprozesses, kein „Werk“, sondern konstituiert sich selbst prozessual. In seinen Hölderlin-Interpretationen strebte er an, die unterschiedlichen Schichten des Textes, die während des Schaffensprozesses erhalten blieben, so auszulegen, dass sie einander gegenseitig erhellen.

1967 widmete Szondi ein Semester lang ein Seminar der sogenannten „hermetischen“ Dichtung. Mit dem vieldiskutierten Adjektiv „hermetisch“ verwies Szondi keineswegs darauf, dass ein so bezeichneter Text unverständlich oder nicht interpretierbar sei, sondern ganz im Gegenteil, es ging ihm gerade darum, dass man die Grenzen des Verstehens anerkennen muss, dass eben anerkannt werden muss, dass das philologische Verstehen ständig mit dem Widerstand, mit dem Unerkennbaren des lyrischen Textes konfrontiert wird. Indem Szondi die Textgenese heranzieht, bricht er mit der statischen, steifen, strukturzentrierten Auffassung der lyrischen Sprechweise und so führt er Adornos Ansätze zu einer Lyriktheorie der Antinomien weiter.

Szondi war von Adornos Dictum, nach dem es keinerlei Lyrik nach Auschwitz geben könne, zu-tiefst beunruhigt. Er meinte in Celans Werk eine überzeugende Antwort auf diesen herausfordernden Gedanken gefunden zu haben. Szondis Schriften geben uns aber keinen Anhaltspunkt dafür, inwiefern Szondi zur Dichtung seiner Zeit einen lebendigen Kontakt pflegte. Ist das Verhältnis eher ein ideologisches gewesen? Fokussierte Szondi möglicherweise auf die einzig akzeptable Antwort, die ein Dichter auf Auschwitz im Stande ist zu geben? Hinter fast all seinen Lyrikinterpretationen vermuten wir den Kritiker, den qualitätsvollen Kunstverständigen, doch dieser kritische Werkskundige wird nicht bei den Fragen zur zeitgenössischen Lyrik erkennbar. Oder verblieb er im Hintergrund mit der Unbestimmtheit der gewählten Position des verstehenden Kritikers wie zum Beispiel bei der Goll-Affäre, wobei er bekanntlich für Celan Partei griff, ihn in der Debatte strategisch unterstützte. Wir wissen aber eben nicht, ob er Golls Dichtung *sui generis* gekannt, gewürdigt oder eben kritisiert hätte – unabhängig von Claire Golls Affäre mit Paul Celan, die aus heutiger Perspektive weniger mit Fragen der Celanschen Dichtung zu tun hatte, sondern eine von Claire Goll erfundene oder wahre „Me too“ – Geschichte und ein darauf folgender Racheakt war (Wiedemann zufolge waren die Rollen umgekehrt; Wiedemann in Celan 2000, 828).

*

Die vorliegende Auswahl der Tagungsvorträge widmet sich aus zwei Perspektiven einer neuen Einordnung des Œvres Szondis in die Geschichte der Literaturwissenschaft: Erstens die Untersuchung des bis heute faszinierenden Interpretationsstils Szondis im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zu einer Generation jüdischer Wissenschaftler und Intellektueller, deren Grunderfahrung

die Shoah wurde. So erläutert Christoph König den Stil der Essays von Peter Szondi mit einem dezidierten Vergleich zum Altertumsforscher Jean Bollack, mit dem Szondi eng verbunden war und die beide einen engen intellektuellen und freundschaftlichen Kontakt zu Paul Celan hegten. Die Besinnung auf die jüdische Identität und auf die Shoah als verbindende Lebenserfahrung beschäftigt auch Christian Riechers Analyse von Szondis biographisch gegebenen und den gewählten „Vätern“. Riechers zufolge entwirft Szondi:

eine alternative Genealogie, er reiht sich ein in eine (deutsch-)jüdische Gelehrtentradition, die er an die Stelle des familiären und des akademischen Vaters setzt, die zugleich jeweils für ein wissenschaftliches Paradigma stehen, das Szondi hinter sich lässt. Die kritischen Intellektuellen, nach deren Vorbild er sich ausrichtet, sind Juden, entstammen der Generation seines Vaters, aber sie unterscheiden sich in einem oder mehreren wesentlichen Punkten von diesem, stehen politisch links, halten es künstlich mit der modernen Avantgarde oder theoretisch mit einem avantgardistischen Marxismus bzw. Hegelianismus, sie integrieren Soziologie und Geschichte in ihre Diskurse, reflektieren ihre jüdische Identität auch in diesem Sinn; die Patriarchenrolle, die Szondi ihnen zugesteht, nehmen sie mit selbstironischer Distanz ein, die dem angenommenen Schützling/Sohn Freiheiten lässt. (*Infra*)

Karl Vajda stellt Szondis Skriptozentrismus und hylemorphisches Verständnis von Dichtung ins Zentrum seiner Studie und verbindet sie mit der hermeneutischen Tradition des Judentums. Der Aufsatz erläutert aus dieser Perspektive die Differenz zwischen der existenzialen Hermeneutik Heideggers und Gadamers und der Bestrebung Szondis, die den Akzent der Interpretation auf das Aufgegangen-Sein des Textes setzt. Szondis schicksalsträchtige und bis heute nicht ganz aufgeklärte Beziehung zu Paul Celan bildet den Kern eines vierten Beitrags: Lorella Bosco rekonstruiert einen Dialog zwischen den beiden, der in Briefen, Begegnungen und in Lyrik und deren Interpretation geführt wurde⁸.

Der zweite Fragenkomplex bietet eine erneute Anknüpfung an die geistesgeschichtlichen und historischen Zusammenhänge vor allem wegen der Wirkung von Lukács und Benjamin⁹. Heute erlebt eben Szondis Erstlingswerk eine neue Renaissance, seine Dramentheorie wurde vor kurzem kritisch neu kommentiert und seine Ansätze wurden sogar weiter geführt (Bremer 2017). An dieses erneute internationale Interesse an der Dramentheorie Szondis schließen sich die Beiträge von Géza Horváth und András Nagy an. Der erstere erörtert Szondis Thesen zu den Dramen von Anton Tschechow und unterwirft sie einer kritischen Prüfung, der zweite weist auf eine implizite

⁸ Außer der vorliegenden Vortragssammlung erschienen auch in Ungarn einige exzellente Untersuchungen über die jüdische Identität, siehe Silber (2015).

⁹ Ich muss hier feststellen, dass die ausführlichste und kompetenteste Darlegung von Szondis Beziehung zu Lukács mit der ungarischen Forschung nicht zu tun hat: Sie stammt von Denis Thouard (Thouard 2013). Ich kenne leider keine Analyse aus der hiesigen Forschung.

Theatertheorie bei Szondi hin, die er mit Lukács und mit Kierkegaard in Verbindung setzt. Dieser Beitrag, wie auch die Erläuterung von Szondis Theorie des bürgerlichen Trauerspiels, präsentiert von Imre Kurdi, mussten leider aus organisatorischen Gründen anderswo erscheinen.

Bibliographie

- Adorno T.W. (2003 [1974]), *Gesammelte Schriften*, Bd. XI, *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rudolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Agazzi Elena (1990), *Lermeneutica di Peter Szondi e la letteratura tedesca*, Udine, Campanotto.
- Ast Friedrich (1808), *Grundriß der Philologie*, Landshut, bei Philipp Krüll.
- Badiou Alain (2014), *The Age of the Poets and Other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose*, ed. and trans. by Bruno Bosteels, London-Brooklyn, Verso.
- Bremer Kai (2017), *Postskriptum Peter Szondi: Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld, Transcript.
- Burdorf Dieter, Berg Nicolas, Hrsgg. (2014), *Textgelehrte – Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Celan Paul (2000), *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ‚Infamie‘*, hrsg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Fabiny Tibor, Pál József, Szönyi G.E. (1997), *Ikonológia és műértelmezés*, Szeged, JATE-Press.
- Gronjin Jean (2001 [1991]), *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gumbrecht H.U. (2003), *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*, Deutsche Übersetzung von Joachim Schulte, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Höyng Peter (2009), “Peter Szondi’s *Theorie des modernen Dramas* (1956/63): From Absolute Drama to Absolute Theory”, *Monatshefte* CI, 3, 314-322.
- König Christoph (2004 [2001]), *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft.
- (2017), “Wie man eine Seite liest. Über einige Konzepte zur Materialität, mit Lektüren von Werken Goethes, Nietzsches, Rilkes und Hölderlins”, *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologen*, 51-52, 15-38.
- Lämmert Eberhard (1994), “Peter Szondi. Ein Rückblick zu seinem 65. Geburtstag”, *Poetica* XXVI, 1-2, 1-30.
- Mattenkloft Gert (1989 [1981]), “Peter Szondi als Komparatist”, in *Vermittler. Deutsch-Französisches Jahrbuch*, Bodenheim, Athenaeum, Bd. I, 127-142.
- Pillau Helmut (2015), *Wildwuchs. Eine Jugend inmitten des zerrissenen Berlin*, Berlin, Pro Business GmbH.
- Silber M.K. (2015), “Sunshine. Hungarian Jews in a Fugue State”, in *Zepp* 2015, 17-31.
- Szondi Peter (1975), *Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. V, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hrsg. von Jean Bollack, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- (1993), *Briefe*, hrsg. von Christoph König, Thomas Sparr, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2011), *Schriften*, Bde. I-II, hrsg. von Henriette Beese, W.H. Fietkau, Helen Stierlin, u.a., mit einem Nachwort von Christoph König, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2017), *A filológiai megismerésről. Peter Szondi válogatott írásai*, ed. by. Eva Kocziszky, Budapest, Gondolat.
- Thouard Denis (2013), “Suite hongroise. Szondi après Lukács”, *Revue Germanique Internationale* 17, 45-66, <<https://journals.openedition.org/rgi/1374>> (11/2018).
- Zepp Susanne, ed. (2015), *Textual Understanding and Historical Experience: On Peter Szondi*, München, Wilhelm Fink.

Ein Gespräch: Szondis Celan-Studien

Lorella Bosco

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" (<lorella.bosco@uniba.it>)

Abstract

My paper aims at reconstructing the intellectual dialogue between Paul Celan and Peter Szondi, moving from their common Jewish background. It will focus especially on Szondi's essays on Celan's poetry which raise a number of questions concerning the hermeneutic approach to texts and the possible knowledge of biographical and historical frameworks in the analysis of literary works.

Keywords: *Celan's poetry, hermeneutics, Jewishness, Peter Szondi, philology*

„Für Peter Szondi, / herzlich und krummnasig, krummnasig und / herzlich“ (Celan / Szondi 2005, 18, Brief 22): so schreibt Paul Celan an Peter Szondi im September (oder Oktober, das Datum wurde berichtigt) 1960 beim Überreichen eines Sonderdruckexemplars seines *Gespräch im Gebirg*. Die eingangs angeführten Widmungszeilen sind als Ausdruck, geradezu als *code*, tiefer Verbundenheit zu verstehen, die über das Literarische hinaus im gemeinsamen jüdischen Hintergrund wurzelt. Celan spielt hier durch die chiasmisch disponierten Adverbien – genauso wie in seiner an Villon inspirierten Ballade *Eine Gauner- und Ganovenweise* – auf ein im Körper eingeschriebenes und daher untilgbares gehässiges Merkmal der Juden an, auf jene krumme Nase, die für die antisemitische Propaganda den Juden – trotz dessen Bemühungen, versteckt und unauffällig zu bleiben – untrüglich sichtbar machte (vgl. Gilman 1991, 169-193). Die zwischen September, dem Monat der zweiten Rosenblüte, und Oktober, dem Herbstmonat, schwankende Datierung, verstärkt die Wirkung des Adjektivpaars, indem sie das Augenmerk auf ihre Ambivalenz lenkt. Die Widmung gilt nicht zufällig einer kurzen Prosa Celans, die das von Szondi eingefädelt und vom Dichter schließlich versäumte Treffen mit Adorno in Engadina im Sommer 1959 (Celan war früher als geplant mit seiner Familie abgereist) reflektiert und die Frage nach dem eigenen Judentum im Gespräch zwischen den Juden Groß und Klein thematisiert.

Der ganze Briefwechsel mit Szondi, der gerade im Jahr 1959 einsetzt, erstreckt sich über hundert Zeugnisse (meistens kurze Briefe, Ansichtskarten,

Telegramme und Widmungen). Er ist von mehreren Bezügen und Anspielungen auf die gemeinsamen jüdischen Wurzeln durchzogen (vgl. König 2004, 57-63). Im Hinblick auf sein Judentum verhält sich Szondi jedoch eher zurückhaltend und äußert sich – zumindest schriftlich, im Gespräch soll das Thema mehrfach angesprochen worden sein – nie direkt dazu. Er vermeidet, auf Celans teilweise provokative Bemerkungen einzugehen, die ihn aus der Reserve locken wollen. Der Briefwechsel behandelt sonst vorwiegend konkrete Angelegenheiten, die mit Celans literarischer Tätigkeit und mit Szondis Beruf zu tun haben. Es geht hauptsächlich um die Goll-Affäre, um die sorgfältige Planung von Treffen oder von Veranstaltungen, an denen Celan teilnehmen sollte, um Literatur- oder Unibetrieb. Szondi war für Celan gewiss „weder ein ‚Du‘ [...] noch ein Fremder“ (König 2005, 108) und der Wille, Distanz zu bewahren, ist von beiden Seiten spürbar. Doch kamen beide, sowohl Celan als auch Szondi, aus Ländern, die der ehemaligen K.u.k.-Monarchie angehörten, waren zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen aufgewachsen, hatten die Verfolgung durch die Nazis erlebt, dabei viele Familienangehörige verloren, und waren schließlich ins Exil vertrieben worden. Nach anfänglichem Zögern hatte sich Celan in Paris, und nicht in Wien, niedergelassen, Szondis Familie hatte hingegen die mehrsprachige Schweiz als ihren Wohnsitz gewählt. Selbst ihr Verhältnis zur deutschen Sprache war kein unmittelbares, sie war ihnen zugleich fremd und vertraut (Szondis erste Sprache war bekanntlich Ungarisch). In einem Brief vom 7. Dezember 1961, in dem ein mögliches, am Ende nicht mehr zustande gekommenes Treffen zwischen beiden in Frankfurt oder Heidelberg, wo Szondi zur Zeit Arthur Henkel vertrat, in Aussicht gestellt wird, verweist Celan ironisch auf ihre gemeinsame osteuropäische Herkunft und an die von beiden durch das Nazi-Deutschland erlittene Verfolgung, indem er die Topographie ihrer künftigen Begegnung umreißt und ihren topischen Sinn in einem von der nationalsozialistischen Vergangenheit verkehrten, zwischen Osten und Westen situierten Raum verortet:

Ich will [...] einen Haken – über Deutschland – schlagen [...] Am 16. und am 17. bin ich [...] in Frankfurt [...], dann muß ich noch auf zwei Tage zu Freunden [...], nach Stuttgart. Aber Heidelberg – das scheint mir, wenn nicht alle Burschenherrlichkeiten trügen, auf das erholsamste dazwischenzuliegen, ich könnte also, zwischen Hessen und Schwaben, noch ein paar gemütliche mittel- bis osteuropäische Stunden mit Ihnen verplaudern. (Celan / Szondi 2005, 42, Brief 55)

Vor allem im Zusammenhang mit der Goll-Affäre, in die auch Szondi eingriff, um anhand philologischer Textbelege die chronologische Unmöglichkeit eines Plagjats durch Celan nachzuweisen, verweist der Dichter immer wieder auf den wahren, seiner Meinung nach von Szondi noch nicht richtig erkannten Grund der Feindseligkeiten und Mißverständnisse, die seine Lyrik in Deutschland hervorrief: den lauerten Antisemitismus, der zwanzig Jahre

nach dem Krieg die deutsche Gesellschaft, den Presse- und Kulturbetrieb noch deutlich unterwanderte. In einem Brief, in dem er sein wissenschaftskritisches Ungenügen an Szondis Argumentationsführung gegen die Plagiatsvorwürfe kundgibt, schreibt Celan an den Literaturwissenschaftler, indem er die gemeinsame jüdische Herkunft offen anspricht:

Sie sind, wie ich, Jude, und so kann ich hier über manches hinweggehen und, in *diesem* Zusammenhang, einen Gedanken äußern, der mir weiß Gott nicht frei in der Luft zu schweben scheint: Noch von den „Besten“ wird der Jude – und das ist ja nichts als eine Gestalt des Menschlichen, aber immerhin eine *Gestalt* – nur allzu gerne als Subjekt aufgehoben und zum Objekt bzw. „Sujet“ pervertiert. Das mag in vielen Fällen eine unbewußte Zwangshandlung sein – wobei das von außen [„außen“ zuerst in Anführungszeichen, diese dann gestrichen] – darunter auch von „Juden“ – Zudiktierte natürlich seine Rolle spielt. Das Fatale ist, daß einige allen Ernstes und vielleicht sogar in aller Einfalt daran glauben, daß die „Klaue“ die Hand ersetzen kann. Gewiß, es gibt hier Nuancen – selbst der grell plakatierte Philosemitismus ist letzten Endes eine solche „Nuance“ ... C'est par les superlatifs (des deux bords „opposés“, et qui se valent bien) que l'ont sait nous perdre, par le bruit et par les bruits. (Ebd., 40, Brief 52)

Der Brief, aus dem die oben angeführte Passage stammt, bildet – wie Christoph König in seinem Nachwort zum Celan-Szondi-Briefwechsel nahegelegt hat – den Kern der Korrespondenz zwischen Celan und Szondi. Das Bewusstsein um das eigene, von Celan fast zehn Jahre später in einem Brief an Gershom Schocken vom 5.02.1970, als pneumatisch definierte Judentum (vgl. dazu Koelle 2002, 45; ferner Koelle 1997, 66f.), nimmt auch durch die Erinnerung an die Shoah Gestalt an und hat gerade in dieser Form Anteil an einem Menschlichen, zu dessen Voraussetzungen es gehört. Der Jude als *figura* des Menschlichen beansprucht eine Subjektrolle, um selbst zur Sprache kommen zu können, damit er nicht bloß zum Objekt der Rede anderer herabgesetzt wird. „Hand“ – hier als Gegensatz von Klaue, einem im übrigen beliebten Schreckbild antisemitischer Propaganda, erwähnt – bezeichnet sowohl das Handwerkliche am Dichterberuf als auch den einmaligen Augenblick, in dem ein Gedicht entsteht – gerade durch das Hand-Werk, das das Automatische am Schreibfluss unterbricht. Der Klaue ungleich, kann die Hand Unterschiede – zwischen Gott und Mensch, Eigenem und Fremdem, Subjekt und Objekt, Antisemiten und Juden – erkennen und treffen. Zudem verweist die Hand auf die philologische Arbeit, die mit Sorgfalt und Akribie Textstellen lesen, abwägen, überprüfen und auslegen muss. Ähnlich wie die Zäsur hat sie die Funktion, zugleich zu trennen und verbinden. Dadurch gewinnt das Schreiben ein Moment der Singularität und der Individualität, denn das Lexikalische an der Sprache wird zum Namen. Und, indem Celan mit Walter Jens' (Miss) Deutung des Wortes „Aschenkraut“ als bildliche Übersetzung, von „Cineraria“ polemisiert, eine Deutung, die die Rolle der Namen in Celans Erneuerung

der poetischen Sprache gänzlich verkennt, fügt der Dichter hinzu:

Auch dieser ganze Metaphern-Trend kommt aus dieser Richtung; man überträgt, um ... fort- und abzutragen, man verbildlicht, was man nicht wahrnehmen, nicht wahrhaben will; *Datum* und *Ort* werden ... zum „topos“ zerschwätzt. Nun, Auschwitz war ja auch tatsächlich ein Gemein- und Tausendplatz ... (Celan, Szondi 2005, 40, Brief 52)

Celan lehnt damit die metaphorisierende Lektüre seiner Verse vehement ab und wirft dabei eine zentrale Frage seiner Lyrik auf, die auch im Mittelpunkt von Szondis literaturtheoretischen Überlegungen stehen wird: Das Verhältnis von Text und externen (geschichtlichen oder biographischen) Begebenheiten. Realia lassen sich nicht einfach – dank einer metaphorischen Operation – durch Bilder in den Text übersetzen, sie nehmen vielmehr eine sprachlich-, gattungs- und literaturvermittelte individuelle Gestalt an. Sie werden zu Namen.

Celan warnt ferner Szondi davor, seine philologischen Argumente, die den Dichter vor den Plagiatsvorwürfen in Acht nehmen wollten, von Celans Feinden missbrauchen zu lassen, und erläutert dabei die Bedeutung, die er Szondis Freundschaft und dem intellektuellem Austausch mit ihm beimisst, angesichts der schweren Angriffe, die er von Golls Witwe zu erleiden hatte. Die Zurückweisung der Plagiatsvorwürfe sei dabei keine persönliche Sache, sondern eine prinzipielle Angelegenheit: „Es geht mir nicht darum, dass man mir hilft, mir Sympathie bekundet und dergleichen mehr. [...] Hier ist jeder anständige Mensch – ob Jude oder nicht – mitgemeint“ (ebd., 48, Brief 61). Und er fügt gleich hinzu:

Sie wissen, welches Vertrauen ich Ihnen entgegengebracht habe. Nicht – nein, bestimmt nicht deshalb, weil ich in Ihnen eine[n] Verbündeten oder gar einen Helfer gesucht habe. Sondern von einer *raison d'être* her – von der Vorstellung her, dass es – *hier* darf ich *diesen* Menschen¹ zitieren – eine geistige Welt [eingefügt: „ – und nur diese –“] gibt, die uns zwar die Hoffnung nimmt, uns aber die Gewissheit gibt. Ich weiss, dass *solches* Sie geprägt hat, Peter. Bleiben Sie sich treu. – Sie missverstehen mich nicht, wenn ich so spreche. Es ist keine Aufforderung. Es [gestrichen „ist“] hat mit jener „Gewissheit“ zu tun. Also nichts mit dem „Verbündeten“. [Gestrichen „Vielleicht aber“] Sondern mit Ihnen als Person. Personen sind – Sie wissen es ja – keine Koalisierten. Aber [gestrichen „Sie steh“] vielleicht darf man für das, was sie zur Person macht sagen, dass es ein *Bund* ist. Ein alter. Ein – ich muss es, nach allen Erfahrungen mit dem wieder akut Gewordenen, *so* nennen –: ein [handschriftlich eingefügt: „*blut-* und“] *artfremder* [handschriftlich gestrichen: „*bluts* ferner“]. Ein geistiger. (Ebd.)

¹ Damit ist Franz Kafka gemeint.

Der Schluss des Briefes lässt keine Zweifel aufkommen, dass hier unter „Bund“ eine Anspielung auf die Grundlage jüdischer Identität im Alten Testament zu sehen ist, denn Celan signiert den Brief als „Paul Antschel, *false Paul Celan*“, dabei seinen nicht künstlerischen, jüdischen Namen besonders hervorhebend. Hinzu fügt er einen jüdischen Segen, den er auch noch in jüdischen Schriftzügen wiedergibt. Das Jüdische erscheint als das Verfremdende und das Eigene zugleich, es bildet die Grundlage einer gemeinsamen Identität, die jedoch nicht als Rassen- oder Blutzugehörigkeit zu codieren, sondern als Bewusstsein um die eigene Menschlichkeit und Anständigkeit zu verstehen ist, die jene zeichnet, die sie tragen. Was Celan hier beschwört, ist ein transnationales menschliches Ideal, an dem auch das Jüdische teilhat, ein Bund neuer Prägung, in dessen Kreis der Mensch sich als Individuum, als Person, nicht als Verbündeter, anderen Menschen anschließen kann. Es geht letztendlich um eine Widerstandsform gegen hegemoniale Zugehörigkeitskategorisierungen. In seiner Antwort betont hingegen Szondi, statt auf Celans Begründung ihrer Freundschaft und möglicher Zusammenarbeit in einer humanistisch-individueller Auffassung des gemeinsamen (wie auch immer aufgefassten) Judentums einzugehen, das „Rein-Literarische“ (ebd., 49, Brief 62) an den Zeitungsartikeln, die Celan so tief aufgewühlt hatten, weil der Dichter darin glaubte, getarnte Angriffe gegen sich zu lesen. Szondi lässt sich also auf eine weitere Thematisierung des jüdischen Hintergrunds nicht ein.

Um Celan zu verteidigen, war Szondi ins Feld gezogen und ein großes berufliches Risiko eingegangen, denn er steckte damals in seinem Habilitationsverfahren. Doch war die von ihm gewählte Argumentationsweise strikt philologisch und hielt sich an der Chronologie von Golls und Celans Gedichten, um die Unhaltbarkeit von Claire Golls Unterstellungen zu beweisen, Celan habe in seinem Band *Mohn und Gedächtnis* (1952), Yvan Golls *Gedichte aus Traumkraut* (1951), oder frühere, auf französisch verfasste Sammlungen, wie *Chansons malaises* (1949) plagiiert. Dabei stammten die Gedichte, auf die sich Claire Golls Anschuldigungen bezogen, aus einer früheren, noch 1948 erschienenen Sammlung Celans, *Der Sand aus den Urnen*, die der Dichter aufgrund der vielen sinnentstellenden Druckfehler zurückgenommen hatte. Yvan Goll hatte er erst Ende 1949 kennengelernt. „Die einzige philologische Antwort“ auf Plagiatsvorwürfe, so stellt Szondi deshalb zusammenfassend in einem Brief an Hermann Kasack vom 4. Januar 1961 fest, den er an Celan weiterleitet,

bestünde darin, die Chronologie und den authentischen Wortlaut in jedem einzelnen Fall anzugeben, die Unmöglichkeit der Abhängigkeit der Verse Celans von den Gollischen nachzuweisen und auf Grund der Widersprüche und im Hinblick auf die Möglichkeit einer umgekehrten Beeinflussung die Frage nach der Entstehungszeit der einzelnen Gedichte aus Golls Nachlass zu stellen. (Celan / Szondi 2005, 33, Brief 41)

Celan war Szondi dankbar, doch mit dessen Vorgehensweise nicht zufrieden, denn sie zog von vorneherein die Möglichkeit nicht in Betracht, Claire Goll könnte den Nachlass ihres Mannes verfälscht und dessen noch nicht veröffentlichte Gedichte oder Übersetzungen an Celans ersten Gedichtband angeglichen haben: Auf „die Frage nach der Authentizität des Nachlasses“ (ebd., 29, Brief 37) komme es an. Außerdem konnte die Auflistung von Textstellen ohne Beachtung ihrer Worteigenbedeutung den Eindruck mangelnder Originalität an der Dichtung Celans erwecken, an der sonst noch weitere Einflüsse hätten nachgewiesen werden können. Fritz Martini und Reinhard Döhl beriefen sich nicht von ungefähr auf Szondi, als sie von „wandernden Bildern“ in Celans Dichtung sprachen. Die mangelnde Originalität jüdischer geistiger Erzeugnisse war bekanntlich ein Gemeinplatz antisemitischer Propaganda so wie auch möglicherweise der Verweis auf das „Wandern“ als wesentliches Merkmal des wurzellosen semitischen Volkes. Vor diesem Hintergrund ist das Unbehagen des für solche Begriffsuntertöne durchaus empfindlichen Dichters leicht verständlich. Daher Celans erbittertes Fazit in einem Brief an Szondi: „Man hat Sie und Ihren Namen missbraucht – zu dem pseudo-philologischen Gangsterstück der sogenannten Akademie“ (ebd., 38, Brief 50).

Angesichts des von Celan im Briefwechsel mehrfach kundgegebenen Herrschaftsanspruchs in methodischen Fragen wundert es nicht, dass Szondi erst nach dessen Tod (dem der eigene nur anderthalb Jahre später folgen sollte) das dem Dichter bei ihrem letzten Treffen am 17. März 1970 gegebene Versprechen einlösen konnte, über sein Werk zu schreiben. Szondis Nachlass enthält u.a. eine Sammlung von teilweise unfertigen Materialien (Kapiteln, Beiträgen, Fragmenten und Bemerkungen) zu Celans Gedichten und Übersetzungen, die nach seinem Tod unter dem Titel *Celan-Studien* im zweiten Band der *Schriften*-Ausgabe erschienen. Nur zwei von ihnen, *Poetik der Beständigkeit* und *Engführung* waren noch zu seiner Lebzeit veröffentlicht worden. In seiner philologischen Auseinandersetzung mit Celans Werk versuchte Szondi, seiner Aufforderung gerecht zu werden, die Individualität der Dichtung, ihre Gestalt, anzuerkennen und zugleich auch einen universalen, humanistischen Anspruch geltend zu machen. Humanismuskurse prägen ohnehin von früh an Szondis Umfeld und seine Bildung: Der Literaturwissenschaftler wird schon bald Heideggers Auffassung eines menschenlosen Kunstwerks verwerfen, und stattdessen dem Menschen, und nicht einem wie auch immer kodierten humanistischen Ideal, „mit weniger voreingenommenen Mitteln im historischen Kunstwerk“ (König 2004, 20), in dessen geschichtlich-sprachlicher Verfasstheit, auf die Spur gehen. Schon in seinem 1962 gehaltenen Vortrag *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft* hatte Szondi festgestellt (und das ist vor allem im Hinblick auf die anlässlich der Goll-Affäre gewählte Argumentationsweise und auf die von Celan geäußerten Vorwürfe – mit denen er sich hier literaturtheoretisch konfrontiert – von Bedeutung):

Aber wenn sie [die Philologie] sich Objektivität einzig vom Belegmaterial verspricht und der subjektiven Evidenz mißtraut, versperrt sie sich auch den Weg zur Subjektivität der Dichtung, zu dem individuellen Vorgang, dessen Ergebnis die Stelle ist, welche sie als ihr Objekt nach deren eigenem Gesetz zu erkennen hat, wenn anders sie Wissenschaft sein will. (Szondi 1978a, 271)

Die Philologie sollte sich folglich vor Kurzschlüssen hüten, die von der einzelnen Textstelle ausgehend zu Verallgemeinerungen im Bezug auf das Werk eines Autors führen. Ins Zentrum von Szondis wissenschaftlichen Essays rückt deshalb das Fragment als prägnantes Zitat, das sich vom Interpretieren auslegen lässt. Doch unter welchen Bedingungen lässt sich die Eigenheit der Dichtung, deren Ethik, anerkennen und angemessen würdigen? In einer Anfang 1970 datierten und Paul Celan zugeeigneten Schrift *Schleiermachers Hermeneutik heute*, hatte Szondi Schleiermachers Leistung darin erkannt, dass dieser die Begründung einer fachübergreifenden, weil nicht nur theologisch oder philologisch ausgerichteten, Hermeneutik „in dem Akt des Verstehens, in der Auslegung selbst“ (Szondi 1978b, 110) gesucht habe und so zu einer Theorie der Hermeneutik gelangt sei. Das Arbeitsfeld der Hermeneutik wird dadurch erweitert, denn eruiert werden sollen nicht nur die Bedeutung einer bestimmten Stelle, sondern vielmehr ihre Entstehungsbedingungen: „Ihr Zusammenhang mit dem Übrigen und ihre Motivation“ (ebd., 111). Ferner heißt es im Aufsatz: „Nicht um die Auslegung einzelner Stellen geht es, sondern um die Auffassung des Gesprochenen und Geschriebenen in seinem Ursprung aus dem individuellen Leben seines Autors“ (ebd., 112) Rede und Schrift werden folglich als Tat, als Lebensmoment, und nicht bloß als überliefertes Dokument verstanden. Schleiermachers Interpretationslehre möchte Einseitigkeiten vermeiden, indem der Akt der Auslegung sowohl das Individuelle und historisch Spezifische an der Sprache eines Autors als auch die literarischen Formen und Gattungen, in welchen sich die Rede artikuliert, mitberücksichtigt (vgl. Szondi 1978b, 117). Der Interpret sollte also „die Individualität an die *Notwendigkeit*“ (König 2011, 472. Hervorhebung im Text. Zu Szondis Schleiermacher-Rezeption vgl. Frank 1983, 11-28; ferner Agazzi 1990, 6-20) binden. Es geht zusammenfassend um das Verhältnis von Denken und Sprache, technischer und psychologischer Auslegung, Leben und Lesen, Themen, um welche Szondis Schriften ununterbrochen kreisen.

Dezember 1970 schreibt Szondi seine erste Celan-Studie „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit“, in der er Celans Übersetzung von Shakespeares 105. Sonett nachgeht. In den sprachphilosophischen und übersetzungstheoretischen Thesen dieses Essays versucht Szondi die Individualität des Textes aus der von Benjamin geprägten Intention der Sprache abzuleiten, die sich je nach Epoche ändert, ohne jedoch dabei die sprachtheologische Dimension des Denkens Benjamins zu übernehmen. Der komplexe theologisch-neoplatonische Hintergrund von Shakespeares Sonett wird von Szondi ebenfalls nicht berücksichtigt, denn sein Augenmerk richtet sich hauptsächlich

auf Celans übersetzerische Leistung. Benjamins Thesen werden ferner durch die Ergebnisse der strukturalistischen Linguistik (Roman Jakobson) ergänzt. Während Shakespeares Verse beständig einen Gegenstand, den geliebten Freund (Mr. W.H.) und das topisch-referentielle Motiv der Freundestreue preisen, um die Beständigkeit und deren Attribute Schönheit, Güte und Treue angemessen zu würdigen, unterscheidet sich Celans Übersetzung in der Art des Meinens, in der unter den jeweiligen historischen Voraussetzungen entstandenen Sprachkonzeption mit ihrem ganzen Spielraum an epistemologischen Möglichkeiten (Szondi verweist nicht zufällig auf das damals vor kurzem erschienene Buch Foucaults *Le mots et le choses*. Vgl. Szondi 1978c, 325 f.). Celans Übertragung veranschaulicht die Differenz zwischen Original und Übersetzung, die Benjamin in seiner Übersetzungstheorie postuliert hatte. Während Shakespeares Verwendung der rhetorischen Figuren noch auf dem Zeichenmodell de Saussures, also auf dem Unterschied zwischen Signifikant und Signifikat beruht, realisiert die Art der Sprachverwendung, die mit Mallarmé einsetzt und in deren Bahn sich Celan fortbewegt, ihren Gegenstand metadiskursiv. Vor allem an der Rolle von Stilfiguren wie der Wiederholung, an der Zäsur, am Verzicht auf das bei Celan geläufige Mittel des Enjambements und schließlich wiederum an der Negation des Zusammenfallens von *signifiant* und *signifié* in Celans Übertragung wird sichtbar, dass:

Beständigkeit, das Thema von Shakespeares Sonett, für Celan zu dem Medium [wird], in welchem sein Vers sich aufhält, das seinen Vers aufhält, zur Beständigkeit zwingt. Beständigkeit wird zum Konstituens des Verses, statt daß der Vers sie, wie der Shakespearesche, besingen, mit wechselnden Ausdrücken beschreiben würde. Celans Intention auf die Sprache, in seiner Übertragung von Shakespeares 105. Sonett, ist die Realisierung der Beständigkeit im Vers. (Ebd., 339)

In der Nachfolge der symbolistischen Dichtung, die von ihrem Gegenstand handelt, jedoch im Unterschied zu diesem das Ineinssein von Thema und Gedicht betonend, hat Celan – laut Szondi – in seiner Übertragung von Shakespeare ein Gedicht geschaffen, „das nicht mehr von sich selbst spricht, sondern dessen Sprache, in dem *geborgen* ist, was es seinem Gegenstand, was es sich selber zuschreibt: *in der Beständigkeit*“ (ebd., 344. Vgl. dazu auch Fries 1983, insbesondere 143ff.) Indem er Celans Übersetzung der Sonette Shakespeares nachgeht, legt Szondi außerdem – auf selbstreflexive Art – in seinen Überlegungen den Anlass seines Versuchs an Celans Texten dar, d.h. die Freundschaft, die ihn mit dem inzwischen verstorbenen Dichter verband, ohne sein *Movens* direkt zu erwähnen. Der Schreibanlass scheint dem Thema des Essays zu entsprechen. Die Paarkonstellationen, die Szondis Aufsatz durchziehen (Shakespeare und sein Freund W.H.; Shakespeare und Celan; die Sonette und deren deutsche Übertragung), werden deshalb um ein Drittes ergänzt: den Übersetzer und dessen Interpreten.

In der letzten Fußnote seines Shakespeare-Celan-Aufsatzes hebt Szondi hervor, dass die im Essay eruierte Intention Celans in Bezug auf die Sprache durch die Analyse seines Sprachgestus zu ergänzen wäre, vor allem im Hinblick auf Wendungen („den ich da lieb“, „was ich da treib“), in denen das Ich zur Sprache kommt. In der Übertragung ist Celan „um die Objektivität des nur noch sich selbst geltenden Gedichts“ bemüht, die „von einer nicht mehr darstellenden (repräsentierenden) Sprache“ (Szondi 1978c, 344, Anm. 27) gebildet wird. Doch rückt das Ich im Schlussvers „In einem will ich drei zusammenschmieden“ besonders in den Vordergrund, in auffallendem Gegensatz zum herrschenden Konzept der Gedichtsübertragung, nämlich zum Programm einer Sprache, die sich selbst artikuliert und thematisiert. Hier spricht Szondi, der sich bekanntlich Valerys Aphorismus: „La syntaxe est une faculté de l'âme“ zu eigen gemacht hatte, eine Erkenntnissituation an, um die seine literaturtheoretischen Schriften, nicht zuletzt seine Celan-Aufsätze, kreisen: Die Reflexion über einen Gegenstand als Möglichkeit der Selbsterkenntnis: „Als ‚objektivierte‘ Person kommt Szondi sich gerade in der Distanz nahe“ (König 2011, 464). Und in einer vorhergehenden Anmerkung seiner ersten Celan-Studie äußerte Szondi ferner den Wunsch nach einer Untersuchung der Funktion, die „das Programm (oder Experiment) einer Poetik der Beständigkeit“ in Celans Lyrik und deren Entwicklungsgeschichte einnimmt (Szondi 1978c, 339, Anm. 22). Wie verhält sich also die programmatische Objektivität des Gedichts zur Subjektivität des lyrischen Ausdrucks in Celans eigener Dichtung?

In seinem zweiten „Experiment“ (hier scheint die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Essay als „Versuch“ reaktualisiert zu werden) geht Szondi einem Gedicht Celans nach, das er schon im Sommersemester 1961, später im Oberseminar *Das hermetische Gedicht* (Sommersemester 1967) besprochen hatte: *Engführung* (aus *Sprachgitter*, 1959). Den Aufsatz schreibt er auf Französisch (*Lecture de Strette*) und veröffentlicht ihn 1971 in Derridas Zeitschrift *Critique*. Szondi ist in der Tat von Derridas Methode der Dekonstruktion sehr angetan, wie die hohe Konzentration auf die Textualität in seiner Celan-Lektüre („mi-Szondi, mi-Derrida“, wie er sie in einem Brief an Jean Bollack vom 24. Januar 1971 nennt. Szondi 1993, 326) beweist. Doch wie lässt sich die Reflexivität einer dekonstruktivistischen Lektüre mit der der Hermeneutik eigenen Sinnsuche vereinbaren? Die Herausforderung geht von Celans Gedicht aus, an dem „die traditionellen Mittel der Lektüre versagen“ (Szondi 1978d, 345). Die zuweilen fast hermetisch anmutende Mehrdeutigkeit der Verse entzieht sich hier einem Verständnis durch die Heranziehung von Parallelstellen und von weiteren traditionellen philologischen Mitteln, denn „die Ambiguität ist nicht Mangel noch bloßes Stilmittel, sondern die Struktur des poetischen Textes selbst“ (ebd., 347). Einzelne Stellen werden vielmehr auf ihre Funktion hinsichtlich der folgenden befragt, denn Textualität generiert

sich hier im Fortgang der Lektüre. „Die Mehrdeutigkeit, Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision“ (ebd., 389). In Anlehnung an Adornos „Logik des Produzierteins“ (vgl. Adorno 1961, 43) verfolgt man in Celans Gedicht den Vorgang des Zustandekommens eines Textes, der sich im Text selbst ereignet. Der Leser soll die im Gedicht enthaltenen Imperative zur Fortbewegung realisieren und so wirklich in der textuellen Landschaft voranschreiten, je weiter er in die Lektüre eindringt: „[D]as lesende Subjekt fällt zusammen mit dem Subjekt des gelesenen Gedichts“ (Szondi 1978d, 346). Diese im Text ausgesprochene Forderung realisiert Szondi in seinem Aufsatz, indem er Celans Gedicht von Stelle zu Stelle durchläuft und kommentiert. Die Textualität der Landschaft ist nicht „Gegenstand des Gelesenen, sondern das Gelesene selbst“ (ebd., 348). Die textuelle Landschaft, in welche der Leser – wie das Gedicht selbst – verbracht wird, soll jetzt ohne die traditionellen Hilfsmittel der Philologie und ohne den Verweis auf externe Realitätsbezüge erkundet werden, denn das Gedicht wird, indem es sich vom Repräsentationsgebot ablöst, selbst zur Wirklichkeit, zur „poetische[n] Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet“ (ebd., 349). Spätestens ab dem Lemma von „jüngster Verwerfung“ (v. 148) wird aber deutlich, dass Szondis theoretischer Ansatz, das Gedicht aus der fortgehenden Lektüre der sich in diesem Prozess herausstellenden internen Sprachbezüge zu deuten, dem Rückgriff auf eine extratextuelle Referenz nicht ganz ausweichen kann. Szondi muss deshalb dessen Sachgehalt nennen: Celans Text drücke die jüdische Katastrophe aus, von der sowohl der Autor als auch dessen Interpret mitbetroffen waren: „das Schicksal, das während der Nazi-Ära Millionen Juden, darunter die Eltern des Dichters, erlitten, die letzte der *Verwerfungen*, die Israel seit dem Beginn seiner Geschichte erlitt.“ (Szondi 1978d, 381). Damit soll – nach Szondis Auffassung – vor einer allzu dogmatischen Betonung der Autonomie des Textes und dessen Lektüre und vor dem Rückfall in den Ästhetizismus gewarnt werden, ohne gleichzeitig auf biographische Kurzschlüsse zu verfallen. Die Worttextur des Gedichtgebildes enthält Spuren, Brüche („Rillen“), die den Einbruch der Wirklichkeit in die ästhetische Struktur markieren: Sie sind der Erinnerung an die Opfer eingedenk. „Die Aktualisierung der Vernichtungslager“ bedeutet deshalb „nicht allein das Ende von Celans Dichtung, sondern zugleich deren Voraussetzung“ (ebd., 383). Die dadurch wiedergewonnene Sinninstanz unterläuft nicht nur den programmatischen Rekurs auf das Textuelle in Anlehnung auf Derridas Methode, sie bildet des Weiteren eine Widerlegung von Adornos Diktum, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben sei barbarisch: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz“ (ebd., 384). Szondi hebt im selben Satz, in dem er Adorno zitiert, das nicht Bekenntnis-hafte, das Unpersönliche hervor, das bei Celan der Verweis auf die historische Begebenheit der Shoah besitzt, und versucht dabei, die Konsequenzen, die

die Anerkennung eines äußeren Bezugs für das von ihm im Aufsatz durchgeführte Experiment hat, zu mildern. Die vorher behauptete programmatische Insistenz auf die Performanz und auf die Reflexivität der Sprache in Szondis zweiter Celan-Studie gerät trotzdem durch den Einbruch der außertextuellen Wirklichkeit in eine theoretische Sackgasse.

Den Rückgriff auf den Autor, der im Schleiermacher-Essay die psychologische Interpretation begründet, hatte Szondi – wie gesehen – bislang vermieden. Im dritten hier besprochenen, unvollendeten und unbetitelten Versuch über Celans Dichtung, *Eden*, der sich dem Gedicht *Du liegst*, ursprünglich *Wintergedicht* genannt, aus dem Band *Atemwende* widmet, bezieht Szondi hingegen das Vorwissen um die (auto)biographischen Daten und Fakten in seiner Lektüre ein, um die in seinem wissenschaftlichen Werk angestrebte Verbindung von Leben und Lesen unter geänderten Vorzeichen zu realisieren². Ausgangspunkt für diese Akzentverschiebung sind Ort und Datum, an welchen das Gedicht verfasst wurde: Berlin, 22./23. Dezember 1967, Angaben, die noch in dem zu Celans Lebzeiten erschienenen Abdruck des Gedichts in der Veröffentlichung zu Ehren von Peter Huchel stehen, aber in dem Gedichtband *Atemwende* nicht mehr zu finden sind. Um es mit Derrida zu sagen: Celan hat den unmittelbaren Anlass seines Gedichts ausradiert, der sich jedoch im Text eingeschrieben, ihn beschnitten hat, denn jedes Gedicht trägt bekanntlich – nach Celans eigener Formulierung in der *Meridian-Rede* – sein ihm eingeschriebenes 20. Jänner, das Zeichen seiner Einmaligkeit (vgl. Celan 1970, 142). Das Datum verbindet darüber hinaus den Dichter und seinen Kommentator, denn es weist auf gemeinsame Erlebnisse hin, die auch von Szondi in seinem Essay geschildert werden. Indem Szondi auf den einmaligen, äußeren Anlass des Gedichts aufmerksam macht, „gewinnt er die Möglichkeit, in der Lektüre des Gedichtes einen spezifischen, ganz persönlichen Modus des Erinnerns zu finden. [...] Der Text ist deshalb eine Form autobiographischer Vergegenwärtigung, weil die Lektüre, die so vollzogen wird, einmalig ist“ (Berthold 1992, 98). Der Essay stellt zudem eine weitere Stufe des ununterbrochenen Gesprächs mit dem Dichter dar: Die Lektüre wird auch zum Hörvorgang, zur Geste des schon im ersten Vers angesprochenen

²Auf die in der Celan-Forschung geführte Debatte um das Vorwissen, das der Leser mitbringen soll, um sich seiner Dichtung angemessen anzunähern, kann hier lediglich hingewiesen werden, denn eine ausführlichere Behandlung würde zu sehr den in diesem Essay angesteckten Rahmen sprengen. Es soll jedoch zumindest Hans-Georg Gadamers Position erwähnt werden, weil sie an Szondis Essay direkt anknüpft. Dabei nimmt sich Gadamer explizit vor, „ohne jede Information besonderer Art einen Zyklus Celanscher Gedichte auszulegen“ (Gadamer 1973, 118), muss allerdings zugleich einräumen, dass es „bei keinem Leser ein Verstehen ohne Besonderungen“ gibt, die ja „stets im Spiel“ sind (ebd., 119). Dennoch sei „der eigentliche Maßstab“ eines Auslegungsverfahrens „die Präzision im Verstehen des Gedichts, die der ideale Leser aus nichts als aus dem Gedicht selbst und aus den Kenntnissen, die er besitzt, erreicht“ (ebd., 130).

„Lauschens“ nach den vielen Stimmen und Namen, die in Celans Gedicht als Echo einer Abwesenheit eingenistet sind (vgl. Shahar 2015, 89ff.). Die Enthüllung und Verhüllung der äußeren Lebensumstände markiert ein Verfahren, das die für das Gedicht prägende Erfahrung des Verlusts als das Unsagbare sagbar macht: „In being concealed, the poem is also opened. In being unsaid, something essential is being said. [...] This is the movement, the drama of un-concealment: that in being concealed, the poem is opened“ (Shahar 2015, 93).

Celan war am 16. Dezember 1967 auf Einladung von Walter Höllerer in Berlin eingetroffen, um eine Lesung an der Akademie der Künste abzuhalten. Am Tag danach hatte der Dichter vor einem kleinen Kreis von Studenten aus dem Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft aus seinem kurz zuvor erschienenen Band *Atemwende* gelesen. Mit seinen Berliner Freunden fuhr er dann durch die verschneite, von vorweihnachtlicher Stimmung beherrschten Stadt und ließ sich nach Plötzensee führen, wo man die Verschwörer des 20. Juli hingerichtet hatte. Szondi zeigte ihm des Weiteren das Apartmenthouse Eden, im Januar 1919 Sitz des Stabs der Garde-Kavallerie-Schützen-Division, wo Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ihre letzten Stunden verbracht hatten. Er lieh Celan ein Buch über deren Mord aus, aus dem der Dichter Zitate übernimmt, die sich dann im Gedicht wiederfinden. Der um sie herum treibende Lärm der Weihnachtszeit erinnerte außerdem beide, den Dichter und seinen Begleiter, an ihre jüdische Herkunft, die sie an dieser fröhlichen Stimmung nicht teilnehmen liess, ohne dabei auch ein gewisses Unbehagen zu spüren. Ein Gefühl der Unzugehörigkeit und der Nähe mischte sich mit „der verwunderten Empfänglichkeit dessen, der einem Volk angehört, das dieses Fest nicht kennt, und der seit Jahrzehnten in einem Land lebt, in dem es von keiner „Stimmung“ begleitet wird – dem dies aber (vielleicht) aus seiner weit zurückliegenden Kindheit, seiner weit wegliegenden Heimat dennoch vertraut war“ (Szondi 1978e, 392).

Szondi will freilich nicht mit diesem „biographische[n] Bericht“ (Szondi 1978e, 395) seine Interpretation des Gedichts *Du liegst* begründen. Doch der ihm anlässlich der gemeinsamen Erfahrungen unmittelbar einleuchtende Bezug zu wahren Begebenheiten wirft Fragen auf, die wiederum das bewegliche Verhältnis zwischen Leben und Lesen betreffen, ohne freilich den literaturwissenschaftlich naiven Schritt vom literarischen Text auf die Wirklichkeit zuzulassen, der wiederum das Gedicht eine mimetisch-repräsentierende Funktion gewinnen ließe. In einer im Typoskript noch stehenden, in einer späteren Bearbeitungsphase dann gestrichenen Passage schreibt Szondi:

Wenn Interpretation und Strukturanalyse oft von der Verlegenheit gefärbt sind, daß dem Verständnis keine biographisch-historischen Daten zur Verfügung stehen, wie sie der Positivismus liebte, so kann sie hier, en connaissance de cause, in einem von methodologischen Erwägungen motivierten absichtlichen Absehen von ihnen versucht

werden. Rekuriert wird auf sie nur, um zu überprüfen, ob die Analyse ihr Material insgeheim nicht doch von ihnen bezieht, als Schmutzware. (Szondi 1978e, 429f.)

Szondi weicht deshalb von der in *Durch die Enge geführt* aufgestellten These einer Autonomie des Gedichts nicht ab, obwohl er zugeben muss, dass auch andere Gedichte Celans einen autobiographischen Hintergrund aufweisen. Ihn interessiert vielmehr die Kehrseite dieses Prozesses, der Vorgang der Auswahl und der sorgfältigen Verformung äußerer Begebenheiten in ein dichterisches Gefüge, ihre „Verwandlung“ „in eine kunstvolle Konstellation“ (Szondi 1978e, 392), durch einen Akt der „Kristallisation“. Dabei verweist diese Begrifflichkeit sowohl auf Goethes ästhetische und naturwissenschaftliche Schriften als auch auf Schlegel, um den dynamischen Prozess der Übertragung von Leben ins Kunstwerk zu bezeichnen und den Vorgang der Vermittlung von Leben ins Lesen zu veranschaulichen, die stets auch eine Umstülpung, einen gebrochenen Niederschlag der äußeren Umstände impliziert: „Beide [Leben und Lesen, *scil.*] dürfen nicht in Form einer Gleichung miteinander identifiziert werden, sondern lassen sich allenfalls als Gleichnis analogisch aufeinander beziehen“ (Scheuer 2005, 5). Der Lebenszusammenhang, das entfernte Datum, bleibt – wie im Kristall – in der Textualität des Gedichts, in dessen Materialität und Struktur, bewahrt. An diesem Bild ist jedoch auch eine weitere Verbindung zu Celans Dichtung abzulesen: Man denke etwa an das „Atemkristall“ im Gedicht *Weggebeizt* in seiner Verflechtung von Kälte und Lebenswärme, Distanz und Nähe: „Tief / in der Zeiteinschränkung / beim / Wabeneis / wartet, ein Atemkristall / dein unumstößliches Zeugnis“ (Celan 1986, 31).

Aber auch auf einer anderen Ebene hebt das Gedicht und seine Interpretation die Einmaligkeit eines gemeinsamen biographischen Erlebnisses hervor: Es vergegenwärtigt durch die Performanz der Imperative, die einen Zusammenhang mit den Autofahrten in Berlin im Dezember 1967 herauskristallisieren, die Aufgabe der Erinnerung an eine Geschichte, deren „zweideutige[r], bittere[r] Wortkern“ (Szondi 1978e, 429) von Wiederholung und Differenz, „Paradies und Vorhölle“ (Szondi 1978e, 397), Heiligem und Gewalt, das Wort „Eden“ (v. 8) ist. „Eden“ drückt jene Gleichgültigkeit von Geschichte und Menschen („für sich, für keinen, für jeden“, v. 11) aus, die als „In-Differenz“ Celans Grunderfahrung bildet. „Darum wurde sie ihm bewußt und zur Mitte seines Gedichts“ (Szondi 1978f, 397), eine Mitte, auf welche die Imperative und die Raum- und Richtungsangaben im Text hinauslaufen und die darüber hinaus durch einen Gedankenstrich markiert wird. „Eden“ ist zudem der Ortsname, der für den verlorenen Ursprung der Sprache steht, für den Garten der Schöpfung, aus dem der Mensch vertrieben worden ist, nach dem er sich aber – in die Welt hinausgeworfen – auf Irrwege („es biegt um ein Eden“, v. 8) zurücksehnt. In diesem leeren, doch von Spuren des Abwesenden, von Spannungen und Gegensätzen durchzogenen Raum findet die verdichtete Ambivalenz der Namen ihren Ausdruck, einen, der sie nennt,

ohne sie aufzuheben, der sie in der Verhüllung enthüllt. Die Fahrt, in welcher sich der Fortgang des Gedichts und deren Aufgabe der Vergegenwärtigung der Geschichte durch die Erinnerung artikuliert, endet im Landwehrkanal, der „nicht mehr rauschen wird“, im abrupten Schweigen, das dem Vernehmen der Stimmen ein Ende zu setzen scheint. Die Verse „Nichts / stockt“, die durch ein tief einschneidendes Enjambement getrennt sind, unterbrechen durch den Zeilenumbruch die Rhythmik des Gedichts, das nicht ans Ziel kommt. Dazu merkt Szondi in einem Notizzettel an: „Darüber, daß nichts stockt, stockt das Gedicht. / Daß nichts stockt, macht das Gedicht stocken“ (Szondi 1978e, 429). Dass die Geschichte und die Welt unbehelligt ihren weiteren Lauf nehmen, ohne an den Greueln der Erinnerung zu stocken, lässt das Gedicht seine Sprache im Vergessen enden. Die Erinnerungsaufgabe der Sprache grenzt am beständigen Widerstand des Vergessens, an der stagnierenden Kontinuität der Geschichte. Das Ausbleiben der Worte, die Synkopierung der Sprache unterbricht jedoch das geschichtliche Kontinuum mit einer Zäsur, einer Leere, die auf eine U-topie der Dichtung hinausdeutet.

In ihrem parallelen Gang zu Celans Gedicht nimmt auch Szondis Lektüre von Celans *Eden* ihr abruptes Ende. Sie bricht in September 1971 ab und bleibt unvollendet. Der Aufsatz stockt gerade an der Stelle, wo auf die ambivalente Doppelbedeutung der Farbe Rot verwiesen und somit auf die Unbestimmtheit des Kernworts „Eden“ in seiner Mischung aus Paradies und Verlorenheit reflektiert wird. Szondis dritte Celan-Studie, indem sie ebenfalls in die Leere verläuft, bleibt in ihrer Unabgeschlossenheit ein u-topisches Projekt, ein Fragment, das dem zu entsprechen scheint, was Szondi in seinem Schlegel-Aufsatz geschrieben hatte: „Das Fragment wird als Projekt aufgefasst, als *der subjektive Keim eines werdenden Objekts*, als Vorbereitung der ersehnten Synthese. Im Fragment wird nicht mehr das Nicht-Erreichte, das Bruchstück-Gebliedene gesehen, vielmehr die Vorwegnahme, das Versprechen“ (Szondi 1978f, 20).

Bibliographie

- Adorno T.W. (1961), „Valerys Abweichungen“, in Id., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Band XI, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 42-94.
- Agazzi Elena (1990), *Lermeneutica di Peter Szondi e la letteratura tedesca*, Udine, Campanotto.
- Berthold Jürgen (1992), „Wir müssen's wohl leiden'. Formen autobiographischen Schreibens: Paul Celan, Du liegst'/ Peter Szondi, „Eden“, *Poetica* XXIV, 1-2, 90-101.
- Celan Paul (1986), *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Celan Paul, Szondi Peter (2005), *Briefwechsel*, mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack, hrsg. von Christoph König, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- Frank Manfred (1983), „The Text and Its Style. Schleiermacher’s Hermeneutic Theory of Language“, *boundary* XI, 3, 11-28.
- Fries Thomas (1983), „Critical Relation. Peter Szondi’s Studies on Celan“, *boundary* XI, 3, 139-153.
- Gadamer H.-G. (1973), *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ‚Atemkristall‘*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Gilman S.L. (1991), *The Jew’s Body*, London-New York, Routledge.
- Koelle Lydia (1997), *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*, Mainz, Matthias Grünewald Verlag.
- (2002), „Paris-Jerusalem ... et retour. Siebzehn Tage in Israel: Paul Celan auf ‚Lichtsuche‘“, *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch* XX, 97-130.
- König Christoph (2004), *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft.
- (2005), „Nachwort“, in Celan, Szondi 2005, 107-128.
- (2011), „Nachwort“, in Szondi 2011, 459-480.
- Scheuer H.J. (2005), „Parallel=Stellung. Paul Celan-Peter Szondi“, in Thorsten Hitz, Angela Stock (Hrsgg.), *Am Ende der Literaturtheorie?*, Neun Beiträge zur Einführung und Diskussion, Münster, Lit., 1-15.
- Shahar Galili (2015), „Eden: A Listening. Reading Celan after Szondi“, in Susanne Zepp (ed.), *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*, München, Fink, 89-104.
- Szondi Peter (1978a), „Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft“, in Id., *Schriften I: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien*, mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, hrsg. von Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gert Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 263-286.
- (1978b), „Schleiermachers Hermeneutik heute“, in Id., *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*, hrsg. von Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gert Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1978c), „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105“, in *Schriften II*, 321-344.
- (1978d), „Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts“, in *Schriften II*, 345-389.
- (1978e), „Eden“, in *Schriften II*, 390-398.
- (1978f), „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien“, in *Schriften II*, 11-31.
- (1993), *Briefe*, hrsg. von Christoph König, Thomas Sparr, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2011), *Schriften*, mit einem Nachwort von Christoph König, Berlin, Suhrkamp.

The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's *Theory of Drama*

Géza S. Horváth

Pázmány Peter Catholic University (<horvath.geza.1@ppke.hu>)

Abstract

The paper examines Peter Szondi's theory of drama from two perspectives: 1. what traces of his new approach – i.e. textual interpretation – can be found in his early works; 2. to what extent are Szondi's conclusions valid and original with respect to Čechov's dramatic works? I identify common characteristics of Szondi's conception of literature, formalist poetics, and phenomenological approaches. I also analyse two features of modern drama, epicization and the role of the intimate Self, through interpretations of Čechov's dramas. I come to the conclusion that monologues acquire a narrative function in Čechov's works, while through inner speech they also preserve the linguistic compactness characteristic of lyric poetry, i.e. the sound effects (alliteration, assonance and richly metaphorical language), which generates meaning-producing processes in the dramatic text.

Keywords: *Čechov's drama, formalism, languageness, poetics, theory of drama*

In *Einführung in die literarische Hermeneutik* (1975 [1967-1968]), Peter Szondi argues for the necessity of an as yet non-existent “material, that is, practical hermeneutics”¹ which would apply the conclusions of philosophical hermeneutics to the interpretation of literary texts, while also considering the artistic and aesthetic features of these texts. According to Szondi, literary hermeneutics should be adopted as an approach to the interpretation of literary texts. Neither Gadamer's concept of interpretation nor Jaus's reception theory is sufficient, in his assessment, for the interpretation of literary texts. The transition from the philosophical aesthetic horizon to textual interpretation,

¹Szondi 1975, 24-25: “Die Überlegungen und historischen Exkurse haben gezeigt, daß und warum eine literarische Hermeneutik im Sinn einer materialen (d. h. auf die Praxis eingehenden) Lehre von der Auslegung literarischer Texte heute fehlt”. All translations are by the author.

which can be observed in Szondi's early theory of drama (*Theorie des modernen Dramas*, 1978a [1956]), suggests a marked change in approach, which, however, is in line with the general trends of literary criticism in the 1960s and with the notion that the text should be placed at the centre of interpretation. Szondi's lecture given in January 1962 (*Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*) and the new concept of interpretation formulated in the written version of this lecture (*Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, 1978b [1970]) played a defining role in this evolutionary process.

As a literary theorist and scholar of Slavic studies, I intend to address two questions in this paper. Firstly, what insights prompted Szondi's turn toward textual interpretation, and what traces of this new approach can be found in his early theory of drama? Secondly, to what extent are Szondi's conclusions valid and original with respect to Čechov's dramas, and how can these conclusions be connected to current literary theory and the study of literature?

1. From historical aesthetics to phenomenological poetics (the principle of form, time and subject)

Szondi sets out to define the internal crisis of drama as a genre by outlining the ideal type of drama. The crisis as a starting point can also be interpreted epistemologically, which proved to be a productive viewpoint in the critical approach to other *genres* in the 1950s (Benn 1954 [1951]; Kayser 1955). Szondi defines the crisis as a *problem of form*, i.e. as the contradiction between two kinds of form – the adopted one and the form required by the content – and the collision of new and old forms within the dramatic work.

Although the methodological introduction to the theory of drama is based on the “science of spirit” (*Geisteswissenschaft*) and aesthetics, it already contains the germs of *poetic (a)* and *phenomenological (b) moments* which anticipate the approach of later “literary study” (*Literaturwissenschaft*).

(a) One such poetic moment comes when Szondi approaches the problem of form from the point of view of the createdness of the work. He criticizes the naïve opposition of form and content, which regards form as a given, ready-made *ergon*, while it considers the material as a historical variable. Nor does he accept Hegel's solution, who argued for the dialectic unity of form and content (the transformation of content into form and of form into content), which eliminates the opposition of content and form. Szondi describes the dialectic relationship between form and content as a *contradiction*, a contrast of meanings: form acquires an independent meaning, which is in contrast with the meaning required by the content. This contrast of meanings leads to “internal antinomy”, which makes the artistic form historically problematic. In emphasizing the tension between meanings, Szondi's approach resembles

that of the formalists. In formalist poetics, oxymoron, “the reconciliation of irreconcilable elements”, lends dynamism to form and meaning, and becomes the fundamental principle of a literariness that is based on production instead of product (Eichenbaum 1927 [1925])².

Thus, Szondi – as opposed to Hegel – derives the problem of historicity from the opposition between formal and content-based semantics. At the same time, he emphasizes that this has to be demonstrated *within the work of art itself*: “The contradiction between dramatic form and the issues of the present age must not be constructed *in abstracto*, but grasped as a *technical moment inside the concrete work*, i.e. as a ‘difficulty’”³. With this statement, Szondi distances himself from the aesthetic view of historical materialism and the Marxist view of historicity, opening up a path to the interpretation of the individual work⁴. The idea that historicity must be built on the concrete aspects discovered in the interpretation of the work later became the thesis statement of his lecture *Über philologische Erkenntnis*: “... the only approach suitable for grasping the work of art is the view that *sees history in the work* rather than the one that believes to see the work in history”⁵. I believe that our current view of literature has still only partially accommodated this outstandingly important principle of literary hermeneutics and its methodological consequences, even though this forms the basis of Szondi’s conclusion concerning the history of literature: literary history or genre history “can only be based on a combination of understood individual works, and exploring a concrete case must not be confused with subsuming it under the historically general”⁶. This is the point – the singularity of the literary work and the need to understand this singularity in itself – where no historian of spirit would follow Szondi: this principle could rather form the starting point of a poetic approach. It

² I refer here primarily to Zhirmunsky’s view, who productively employed the legacy of historical poetics in laying the foundations of comparative literature. Zhirmunsky is also associated with the translation and reception of German formalism – Oskar Walzel, Leo Spitzer, and others – in Russia in the early 20th century.

³ Szondi 1978b, 286: “Die Widersprüche zwischen der dramatischen Form und den Problemen der gegenwart sollen nicht in abstracto aufgestellt, sondern im Innern de konkreten Werk als technische, das heißt als ‚Schwierigkeiten‘ erlaßt werden”.

⁴ György Lukács certainly influenced Szondi’s theory of drama, as seen for instance in their shared Hegelian starting point and the indisputable influence of Lukács’s early theory of the novel (see below). However, Szondi does not follow Lukács in his turn towards Marxism. On the connection between Lukács and Szondi, see Thouard 2015.

⁵ Szondi 1978b, 275: “[...] so daß einzig die Betrachtungsweise dem Kunstwerk ganz gerecht wird, welche die Gesichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte zu sehen erlaubt”.

⁶ *Ibidem*, 276: “Diese Übersicht indessen darf erst aus der Summe des begriffenen Einzelnen hervorgehen, keineswegs sollte die Erkenntnis des Besonderen verwechselt werden mit dessen Subsumption unter ein historisch Allgemeines”.

is important to emphasize that this principle was already anticipated in the *Theorie des modernen Dramas* in the practice of exposition, which followed an inductive logic: the exposition of the crisis of the drama was preceded by a series of literary analyses: the practice of interpretation served as the foundation of the theoretical principle.

It is a rather forward-looking proposition that the most important characteristics of absolute drama become transparent at the very time of the unravelling of the form and the emergence of new forms⁷, that is, to use the terminology of Yury Tynyanov, in the period of “deformation”. According to Tynyanov, the poetic need for deformation was brought about by the exhaustion of literary form and its transformation into a routine (automatization), which opened a new receptive horizon for the work⁸. Szondi detects a similar deformation in Čechov’s dialogues: the monologues revealing the essence, which develop within the framework of superficial (disguised) dialogues, are in fact born of the *negation of dialogue*, which questions the dramatic form itself (Tynyanov 1927).

(b) As far as phenomenological moments are concerned, these are manifested in the description of the dramatic genre itself. Although Szondi contrasts modern with classical drama as an ideal type, adding a certain historicity to his conception, it is nevertheless conspicuous that “absolute drama” in fact represents a postulated unity (drama as such) which must be distinguished from and purified of all *external* aspects. Where are these external aspects found? Drama is interested in the act: everything that precedes or is beyond this is external to it. This is also true in the case of dialogues, which represent the verbalization of interpersonal relationships. Furthermore, drama must be distinguished from the *author* (i.e. the words uttered in a dramatic situation must not be attributed to the author), as well as from the *spectator*, who is doomed to passivity, which has to be transformed into irrational activity. Similarly, drama must be distinguished from the subject portrayed: the *a priori*, primary nature of drama manifests itself in the fact that it is not the representation of something, but of itself. It, in fact, constitutes self-creation: acting creates the drama’s own space and time on the stage. Therefore, the time frame of drama is always the “here and now,” the actual present, and the passing of time is only shown as an absolute sequence of such presents. This description of absolute drama is reminiscent in several respects of Roman Ingarden’s ontological model, with which Szondi must have been familiar (Ingarden 1931).

⁷ Szondi 1978a, 14: “Weil aus der Form eines Kunstwerks immer Unfradwürdiges spricht, gelingt die Erkenntnis solcher formalen Aussage meist erst einer Zeit, der das einst Unfradwürdige fragwürdig, das Selbstverständliche zum Problem geworden ist”.

⁸ The formalist approach was widely known by this time due to the publication of Wellek and Warren’s *Theory of Literature* in 1948. Thus, Szondi may have been familiar with the approach and practice of formal poetics, which is also suggested by a remark in his paper on Schleiermacher. Wilkinson also mentions the similarity to Russian formalism. See Wilkinson 1997, 6.

Szondi interprets the crisis of drama as the transformation of the subject-object relation, and indeed he sees its origins as lying in the opposition between subject and object⁹. This is what happens in Ibsen when the present (the object) is relativized by the past (the subject); in Strindberg, interpersonal relationships appear as the object, which is seen through the subjective lens of the Self; the *internal change* of the subject in Čechov or Maeterlinck objectivates and relativizes the external events, i.e. the plot. Time plays a central role in the transformation of the subject-object relationship: it manifests itself as the negation of the dramatic present, i.e. the negation of the present-like character of interpersonal relationships.

The central role of the subject-object relation and of the category of time makes it obvious that Szondi's theory of drama was directly and decisively influenced by György Lukács's early theory of the novel (*Die Theorie des Romans*, 1920). The objectivation of time can be regarded as a sign of crisis in drama precisely because – as Szondi writes citing Lukács – only the genre of the novel is capable of directly representing time. Time is the constituting principle of the novel, not of drama. There are especially suggestive parallels with the chapter *Die Desillusionsromantik* in the theory of the novel, in which Lukács attempts to define a characteristic type of the 19th-century novel through the connections between subject, time, and the novel form. In this chapter of the theory of the novel, Lukács discusses the intimate subjectivity (*Innerlichkeit*), which considers itself the only true reality, the essence of the world, and which does not come into conflict with the external world because it strives to create the world from itself. This derives from the conviction that the soul (the intimate self) is wider and more spacious than the destinies that life can offer. For this reason, the subject does not even attempt to come into conflict with the external world or to realize itself through actions in the external world. Instead, the subject renounces the external world, withdraws into itself, flees the present and dooms itself to passivity. If it nevertheless engages in conflict, it becomes comic and ridiculous, and loses any and all gravity. Therefore, the form of its expression is not action, but reflection and mood, which Lukács characterizes as an extreme gradation of lyricalness, which “is not even suitable to express the purely lyrical”¹⁰. This subjectivity, which carries its values exclusively in itself, is threatened by only one thing: the *continuous passing of time as durée*, which continuously deprives it of the possibility of self-justification, and – as the invisible and movable essence of reality – forces on it foreign contents. Lukács emphasizes that this is not the

⁹ Szondi 1978a, 71: “Indem diese drei Faktoren [gegenwärtigen, zwischenmenschlichen, Geschehens] der dramatischen Form als Subjekt oder Objekt in die Relation eintreten, werden sie relativiert”.

¹⁰ Lukács 1920, 122: “Es ist die Stimmung der Desillusionsromantik, die diesen Lyrisismus trägt und ernährt”.

mystical time related to the “transcendent homeland”, but a time deprived of the transcendental, and coexisting with the novel form. The plot of the novel is constructed by the need to search for the essence and the impossibility of finding it, and time represents this formal essence in the fate of the hero. Therefore, time is always opposed to the presence of meaning, it deprives the present of meaning, so that “the internal plot of the novel is nothing other than a fight against the power of time”¹¹.

Recognizing the dominance of time, Szondi sees the early 20th-century crisis of drama in two marked transformations. The first of these is the exclusion of *the intimate Self*, i.e. of the subject, from interpersonal relationships. The formal equivalent of the lonely Self is the internal monologue or the “lyric” of silence. The second is *the epicization of the drama*, its turning toward the epic (social theatre, epic theatre). These two tendencies apparently cannot be separated: the process of epicization of drama goes hand in hand with its lyricization (in the internal monologues). Dramas such as Hauptmann’s *Das Friedensfest*, Thornton Wilder’s *Our Town*, or Arthur Miller’s *Death of a Salesman* can be interpreted as productive combinations of these two tendencies, and as a consequence of the ways in which they meld these two tendencies, each of these plays foregrounds the “*epic I*” (the narrator). Let us examine these two transformations through the example of Čechov’s dramas.

2. Epicization and/or lyricization in Čechov’s dramas

In his analysis of Čechov, Szondi makes the important observation that the renunciation of dialogue and plot is isomorphic with the consistent renunciation of life by Čechov’s heroes, the renunciation of both the present and communication. In other words, the unravelling of the dramatic form derives from the poetic construction of the figure of the hero. Szondi also suggests that this hero is the heir to the Romantic hero, who lives in exile and inner loneliness and whose single aim is to return to the lost homeland. Let me note here that Lukács’s description of the subject of the so-called romantic novel of disillusion seems indeed suitable for understanding the world of the Čechovian hero.

I will now explore these two phenomena: (a) the elimination of a unified plot (renunciation of life and plot); (b) the monologue embedded in dialogue (renunciation of dialogue). As the topic of Szondi’s microanalysis is the *Three Sisters*, I make it the focus of the investigation below.

(a) Szondi claims that in the *Three Sisters* we may see “the mere vestiges of the traditional plot. [...] This juxtaposition without connection of certain

¹¹ *Ibidem*, 130: “Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit”.

plot moments [...] reveals [...] that they were included in the drama without any actual meaning in order to lend a little eventfulness to the topic"¹². The question is how the elimination of a unified plot relates to the previously formulated requirement of epicization (novelization, narrativization).

The answer is probably that the elimination of the plot goes hand in hand with emphasis on a different kind of epic character. The key to this is the reassessment of the category of *event*. Previously, the event was at the centre of the dramatic plot. Thus, it formed part of the narrative logic: the occurrence of the event was preceded by a state of equilibrium of the world, which was altered definitively by change or an extraordinary turn of events, and this change formed the plot of the drama. In Čechov, however, the event does not lead to fundamental changes in the world, it changes nothing and resolves nothing (conflicts, for example), nor does it create new situations (Chudakov 1971). The event is accompanied partly by a lack of motivation and partly by chance and insignificance.

In the *Three Sisters*, though the characters go through various changes, the beginning and the end of the play resemble each other: the drama begins with remembering the death of the father and ends with the death of Tuzenbach. The connection between the two deaths is emphasized by the motifs of *military music*, the *clock*, and *snow*. The circular structure itself suggests that nothing has changed in the world. Indeed: Irina does not begin a new life, Masha's love for Vershinin remains unfulfilled, Olga does not marry, and in fact she does what she never wanted to do: she becomes a headmistress. The duel between Soleni and Tuzenbach, which seemingly prevents Irina from starting a new life, could bring an event-like change into this world. However, Tuzenbach and Irina's new life together is compromised even before the duel, partly because Irina's attempts to start anew have always failed before and partly because Tuzenbach's ideological yearning to "start a new life and find work" is in fact a cliché-like repetition of Irina's "old" slogan, which also detracts from the authenticity of this new life. It is obvious that Irina is not in love with Tuzenbach, and thus their lives together may only be an ideological construction (like the trip to Moscow) doomed to failure from the very start.

¹² Szondi 1978a, 35: "So zeigt das Stück *Drei Schwestern* Rudimente der traditionellen Handlung. [...] Schon dieses beziehungslose Nebeneinander der Handlungsmomente und ihre seit je als spannungsarm erkannte Gliederung in vier Akte verrät, die Stelle, die ihnen im Formganzenzukommt: ohnt eigentliche Aussage sind sie eingesetzt, um der Thematik ein Weniges an Bewegung zu verleihen, das dann den Dialog ermöglichen kann". Positing the epic character of Čechov's dramas and the elimination of the plot are ideas that also appear in Čechov-criticism. Čechov's dramas are often called novels written for the stage and even "dramatic novels" in secondary literature (including contemporary criticism and the current approaches of literary theory). See Roskin 1946; Ishchuk-Fadeeva 2002, 44-54. On the other hand, lyricism was also quite early recognized as a peculiarity of Čechov's dramas. See Rayfield 1999, 213-226.

Finally, the duel is also alluded to in advance. There is nothing unexpected about it: Soleni – assuming the role of a romantic epigone of Lermontov, which further detracts from the weight of the conflict – predicts as early as Act II that he will kill his rival; moreover, in Act I he introduces himself as the one who will “slam a bullet” into Chebutikin’s head. Lastly, Tuzenbach calls the duel “trivial” and “silly” which also contributes to the degradation of the event¹³. Thus, the dramatic event becomes insignificant, meaningless, and even ridiculous. “Event” and “non-event” are equally present in this world, and the event does not fit into any coherent, plot-like unity (Faryno 1994).

The formal component of this new epicness is time, as the event is based on temporal change. What concept of time can be associated with this “non-event”? The consensus in the secondary literature is that the specific features of Čechov’s dramaturgy are related to a new interpretation of stage time. Time is turned into a topic in the drama by the characters, who continuously thematise their relation to time, reflect on the passing of time, and experience it as a continuous distancing from “true, beautiful life,” i.e. they objectify time as a loss of value. In Act I, the theme of time is transformed into the motif of *remembrance* and *forgetting*, two important instances of which are the death of the father one year before and the move from Moscow, which took place eleven years earlier. The nostalgic image of the past is questioned by the uncertainty of remembrance (Masha does not remember Vershinin and Vershinin does not remember the girls). Time also appears in the drama in the form of signals: partly in the authorial instructions (“Clock strikes twelve”, which Olga, the narrator of the story, also thematises: “And the clock struck just the same way then”¹⁴), and partly in the gestures of the characters, who continually look at the clock, which is carried to an unbearable extreme in Act IV. Nevertheless, time cannot save the characters because, as we know, the beginning of a new life never comes. Čechov conveys this by making the quasi-events marked by time (the duel, the departure of the regiment) happen at a distance, with only their sounds heard onstage: the more frequently the characters glance at the clock, the more they exclude themselves from the present, which takes place far away from them, in another space. Or, to put it in another way, the closer the connection of the characters to time (in their reflexive monologues and their involuntary gestures), the more they are excluded from their own reality. *The characters experience time as the category of non-presence.*

¹³Tuzenbakh: “It is curious how silly trivial little things, sometimes for no apparent reason, become significant. At first you laugh at these things...” (trans. by West in Čechov 2014; Čechov 1978 [1900], 181: „Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того, ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками...”).

¹⁴Trans. *ibidem* (*ibidem*, 119: “Часы бьют двенадцать”; “И тогда также били часы”).

In this way, time becomes part of the objective world, the world of involuntary gestures and unuttered signals. Its semiotic status is increased, and it no longer functions as a category of the characters' consciousness (as time lived and experienced); instead, it is "materialized," and it becomes a textual motif in its sign-like appearance. This transformation is realized in the shattering of the porcelain clock inherited from the mother. The shattering of the clock partly foreshadows the fact that the projected future will not take place and the imagined changes will remain impossible, while at the same time it also becomes a peculiar kind of "response," a manifestation of the irregular Čechovian dialogue. If we also consider that the motif of the clock's "striking" (strike, in Russian: *b'iut*) in Act I ("Clock strikes twelve") is repeated in Act III when the "fire-alarm is ringing" (in Russian: *b'iut nabat*, i.e. 'the watch-bell tolls'), we may come to the conclusion that these two signals (strikes) are not only interconnected, but also mark a significant transformation, which results in the *transformation of meaning*. The fire serves to destroy the pretended reality, one of the dominant elements of which is the relation of the characters to time. That is, in addition to the broken and fragmented nature of the plot (the fabula), there is a story above the plot outlined in the textual motifs, which forms the true subject of the drama, the story of the efforts to regain life (the present, reality).

Thus, we cannot confirm Szondi's suggestion that "individual plot moments are juxtaposed without connection" or that "they [the individual plot moments] were included in the drama without any actual meaning". The story (the subject) lies not in the fabula, but rather in the semiotics of the text, waiting for exposition, i.e. it requires the hermeneutical activity of the reader/spectator. Grasping this *semantic story* was of course beyond the scope of Szondi's investigation, due in part to a lack of a definition of text in the *Theorie des modernen Dramas*.

(b) As Szondi puts it, Čechov portrays the impossibility of dialogue by retaining the dramatic dialogue form in a rather original manner: he includes a hard-of-hearing servant in the drama who thematically represents the motif of not-hearing, whereas his form-generating function is to motivate the transformation of dialogue into monologue. Thus, the response becomes a "disguised monologue" within the dramatic dialogue (as opposed to Hamlet's monologue, for example, uttered by a character who is on his own)¹⁵. In the meantime, dialogues become increasingly weightless, insignificant, and even absurd. However, Szondi clearly distinguishes superficial, empty dialogues from the self-revealing monologues which touch upon the essence. "These

¹⁵This refers to the scene in which Andrei delivers his monologue in the presence of the deaf servant, Ferapont, counting on the fact that Ferapont cannot hear what is being said, which gives him the opportunity to reveal his inner world.

resigned self-analyses, uttered by almost every character individually, bring the work to life – and the work was in fact written for their sake”¹⁶.

How should we interpret the Čechovian monologue, and what is the relationship between these monologues and dialogue? Čechov-criticism associates the anomalies of communication primarily with the phenomenon of the so-called “subtexts” (*podtekst*) (Silman 1969). The fragmented responses, nonsensical speech, and literary quotes and phrases mostly represent silencing, unutterability, and inexpressibility in the drama: everything that is not verbalized in the dialogue, the suppressed text, acquires greater significance than what is said on the stage. The subtexts also include the pauses frequently interrupting the dialogues and monologues, the gestures of the characters, as well as the authorial instructions.

One can distinguish several types of monologue in Čechov: *narrative monologues* (see for example Olga’s monologue at the beginning of the drama, which carries a specific narrative function), *confessional monologues* (e.g. Andrei’s aforementioned monologues in Acts III and IV are followed by further, clarifying monologues on the empty stage and in front of the drunken Chebutikin), and *ideological monologues* (such as Vershinin’s or Tuzenbach’s utopias about the meaning of the future). The internal monologue of the protagonist acquires a comic-parodistic tint, even if it is uttered in the moments of deepest crisis. The characters repeatedly attempt to narrate their lives, i.e. to turn them into a plot or into a formally organized story, and this attempt is manifested in their monologues. In fact, the characters engage in a peculiar form of self-narration, which may give new meaning to the concepts of epicization and the “epic I”. Nevertheless, these attempts continually end in failure, and this creates farcical situations on stage.

What could be the reason for this failure? The hero actualizes certain patterns of expression, empty phrases, and schemata, and he applies this language to his own lifeworld (the language used by Kuligin is overflowing with clichés, an aspect of his speech style which is underscored by the Latin phrases). These patterns of expression recur with high frequency in the drama: the characters “transfer” their slogan, monotheme, or words to one another, as it were, which also lends a cliché-like character to their individual utterances. During the act of utterance, furthermore, the characters themselves perceive that the exhausted, schematized language is not suitable for descriptions of their specific life situations. Thus, they frequently interrupt themselves, and this gives rise to the self-irony of the protagonists¹⁷. Therefore, the quasi-di-

¹⁶ Szondi 1978a, 35: “Und aus diesen resignierten Selbstanalysen, die fast sämtliche Personen einzeln zum Worte kommen lassen, lebt das Werk, um ihretwillen ist es geschrieben”.

¹⁷ Cf. Vershinin: “Forgive me, I’ve dropped into philosophy again. Please let me continue. I do awfully want to philosophize, it’s just how I feel at present. [Pause] As if they are all asleep.

alogues of the drama represent the linguistic difficulty of uttering a narrative of the self. The absurd dialogues and the pauses not only demonstrate the impossibility of understanding; their poetic function as dramatic digressions is to interrupt and break the ideological or psychical unity of the utterances. For example, in the opening scene of Act I, Olga's narrative monologue of the past is interrupted by Masha's whistling and by the inappropriate gestures of other characters (e.g. laughter, words out of context, such as "nonsense"). The projection of Olga's future fate and its transformation into a narrative is contradicted by Tuzenbach's remark addressed to Soleni ("I'm tired of listening to the rot you talk")¹⁸.

Thus, the characters' utterances do not account for the entire text of the drama: interruption and silence and recurrences in different situations also acquire meaning in the text. The utterances of the characters must be distinguished from the text of the drama, which creates a new unity of meaning above the level of utterances.

The interrupted monologues prepare the way for the transition to a new kind of language in the characters. The protagonists are either silenced completely (cf. Masha's confession: "I've confessed, now I shall keep silence [...] Like the lunatics in Gogol's story, I'm going to be silent [...] silent"¹⁹) or they switch to a *reduced internal speech*, the symptoms of which include, for example, whistling, singing, occasionally reciting quotations and fragments, and nonsensical dialogues, like the one Masha conducts with Vershinin in Act III (Masha: trum-tum-tum... Vershinin: Tum-tum... Masha: Tra-ra-ra? Vershinin: Tra-ta-ta). Alternatively, the characters initiate a dialogue with themselves. What Szondi calls the "loneliness of the lyrical"²⁰ is nothing other than the phenomenon of self-communication. This can be observed in the example cited above: the deaf Ferapont is merely a formal accessory to the attempt at self-understanding by Andrei, who is in fact conducting a dialogue with himself. This is also shown by the fact that the characters' speeches become self-reflective, and they start analysing their own utterances (see Irina, for example: "I was always waiting until we should be settled in Moscow,

As I was saying: what a life there will be! Only just imagine" (trans. by West in Čechov 2014; Čechov 1978, 163: "Простите, я опять зафилософствовался. Позвольте продолжать, господа. Мне ужасно хочется философствовать, такое у меня теперь настроение. (Пауза) Точно спят все. Так я говорю: какая это будет жизнь! Вы можете себе только представить").

¹⁸ Trans. *ibidem (ibidem)*, 122: "Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать").

¹⁹ Trans. *ibidem (ibidem)*, 169: "Признавался вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание").

²⁰ Szondi 1978a, 36: "Diesem steten Übergang aus der Konversation in die Lyrik der Einsamkeit verdankt die Tschechowsche Sprache ihren Reiz".

there I should meet my true love; I used to think about him, and love him. ... But it's all turned out to be nonsense, all nonsense"²¹).

Moreover, at a certain point in their self-interpretation, the characters deconstruct their own language, as it were, and start reflecting on their own words, that is, they begin analysing the schemata of their self-expression. One can observe this in the case of Masha, whose internal speech revolves around a well-known quote from Puškin's *Ruslan and Ludmila*. At the last occurrence of the quotation, however, the text changes, and this transformation is accompanied by the disintegration of Masha's monotheme:

There stands a green oak by the sea, / And a chain of bright gold is around it ... / An oak of green gold. ... " I'm mixing it up. ... [Drinks some water] Life is dull ... I don't want anything more now ... I'll be all right in a moment. ... It doesn't matter. ... What do those lines mean? Why do they run in my head? My thoughts are all tangled."²²

On the one hand, this is obviously intended as a comic text, as Masha *confuses the words*, and on the second occasion says "green *cat*" instead of "green oak" (which is unfortunately missing from the English translation of the drama). This is what her remark "My thoughts are all tangled" (in the Russian original: "My thoughts are *mixed*") primarily refers to. It is even more important, however, that Masha questions the meaning of the words she utters. I will quote this in a literal translation: "What does 'On seashore' [in Russian: *u lukomor'ia*] mean? Why do I have this *word* in mind?"²³. The heroine clearly enters into a new relationship with the words she utters, breaking the monotony of repetition and embarking on self-interpretation. This is exactly where the deeper meaning of lyricism is revealed: through engaging in her lonely lyric monologue, the heroine participates in language, and thus she is rewritten (i.e. reintegrated) into the totality of Being, or, as Szondi puts it, into "community"²⁴.

One should also consider the consequences of so-called lyricization here, i.e. that the increasing role of linguistic expression makes it almost impossible to translate the dramatic text, or at least requires a very thorough interpre-

²¹ Trans. by West in Čechov 2014 (Čechov 1978, 168: "Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор").

²² Trans. *ibidem (ibidem)*: "У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (Пьет воду.) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь. Все равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли").

²³ Trans. *ibidem (ibidem)*: "Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове?").

²⁴ Szondi 1978a, 36: "[...] die Teilhabe an der Einsamkeit des andern, die Aufnahme der individuellen Einsamkeit in die sichbildende kollektive, das scheinbar Mögliche schon im Wesen des Russischen, des Menschen wie der Sprache, enthalten zu sein".

tive translation. We can see that monologues acquire a narrative function in Čechov's work, while through inner speech they also preserve the linguistic compactness characteristic of lyric poetry, i.e. sound effects and metaphorical language, which generates meaning-producing processes in the dramatic text.

3. Conclusions

Szondi's theory of drama is based on specific aesthetic and philosophical categories. According to Thomas Sparr, Szondi does not construct an entire proper theory, but rather only questions the "construction plans" of his age (Sparr 2013). One may perhaps agree that in the *Theorie des modernen Dramas* Szondi "doesn't move from dialectic to philology, from 'theoretical' books to concrete studies" (Thouard 2015, 40). However, Szondi focuses on the poetic characteristics of the works in each of his drama analyses, and he makes several brilliant observations. His profound study of the works and his practice of analysis point far beyond the theoretical conception. By combining formal analysis with theory of understanding, Szondi played a significant mediatory role between the poetic and hermeneutic approaches. Signs of this can already be found in his early theory of drama. This is why these analyses still seem valid and worth pursuing from the point of view of the poetic and semiotic practice of literary interpretation, which I have attempted to achieve in this paper.

References

- Benn Gottfried (1954 [1951]), *Probleme der Lyrik*, Vortrag in der Universität Marburg am 21. August 1951, Wiesbaden, Limes.
- Čechov A.P. (1978 [1900]), "Tri Sestry", in Id., *Polnoe sobranie sočinenii i pisem v tridtsati tomach*, XII-XIII, Moskva, Nauka, 119-186. Trans. by Julius West (2014), *The Three Sisters. A Drama in Four Acts*, eBooks@Adelaide, online: <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/chekhov/anton/three_sisters/index.html> (11/2018).
- Chudakov A.P. (1971), *Poetika Chekhova* (The Poetics of Chekhov), Moskva, Nauka.
- Eichenbaum Boris (1927 [1925]), *Teoriia "formalnogo metoda"* (Theory of the Formal Method), in Id., *Literatura: Teoriia, kritika, polemika* (Literature: Theory, Criticism, Polemics), Leningrad, Priboi, 116-148.
- Faryno Jerzy (1994), "Semiotika Chekhovskoi 'Chaiki'" (The Semiotics of Chekhov's "The Seagull"), *Russkii tekst: rossiiskoamerikanskii zhurnal po russkoi filologii*; (Russian Texts: Russian-American Journal of Russian Philology), II, 1, Sankt-Peterburg, Lawrence, Durham, 1994, 95-114.
- Ingarden Roman (1931), *Das Literarische Kunstwerk*, Halle, Max Niemeyer.
- Ishchuk-Fadeeva N.I. (2002), "Tri Sestry – roman ili drama?" (The Three Sisters – Novel or Drama?), in A.P. Chudakov (ed.), *Chekhoviana. Tri sestry – 100 let* (The Three Sisters: One Hundredth Anniversary), Moskva, Nauka, 44-54.
- Kayser Wolfgang (1955), *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, Metzler.

- Lukács György (1920), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin, Paul Cassirer.
- Rayfield Donald (1999), *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Roskin A.I. (1946), *Tri sestry na stsene Khudozhestvennogo Teatra* (The Three Sisters on the Art Theatre Stage), Leningrad, VTO.
- Sil'man T.I. (1969), "Podtekst – éto glubina teksta"; Subtext – the Depths of the Text, *Voprosy Literatury* XII, 1, 89-102.
- Sparr Thomas (2013), "Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis", in Nicolas Berg, Dieter Burdorf (Hrsgg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 427-438.
- Szondi Peter (1978a [1956]), "Theorie des modernen Dramas", in Id., *Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 9-148.
- (1978b), "Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis", in Id., *Schriften*, Bd. I, 261-286.
- (1975), *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hrsg. von Jean Bollack, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Thouard Denis, (2015), "Form and History: From Lukács to Szondi", in Susanne Zepp (ed.), *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*. Wilhelm Fink, Paderborn, 31-42.
- Tynyanov Yury (1927), "Vopros o literaturnoi evoliutsii" (Question on Literary Evolution), *Na literaturnom postu* (On Literary Guard) II, 10, 42-48.
- Wellek René, Warren Austin (1949), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- Wilkinson L.R. (1997), "Strindberg, Peter Szondi, and the Origins of Modern (Tragic) Drama", *Scandinavian Studies* LXIX, 1, 1-28.

Klar und dunkel: Zu Stilformen im Werk von Peter Szondi und Jean Bollack

Christoph König

Osnabrück Universität (<christoph.koenig@uni-osnabrueck.de>)

Abstract

The article focuses on questions of form and style in the essays of Peter Szondi and Jean Bollack. Style in literary criticism reveals itself as a methodological mode for rendering the individuality of literary texts. This argument takes into account the relationship of analysis and persona of the critic, as well as the notions of clarity and darkness in writing about literature, with Szondi and Bollack representing two distinct poles on the scale between clarity and darkness. As it turns out, *obscuritas* can be a means of being precise, clarity a means of engaging the reader in providing for more precision.

Keywords: critical hermeneutics, history of philology, Jewish intellectuals, styleform, scholarship

Die folgenden Überlegungen gelten Stilformen im Werk von Peter Szondi (1929-1971) und Jean Bollack (1923-2012)¹. Meine Frage lautet, welche methodische Rolle im Verstehen literarischer Werke der Stil eines Literaturwissenschaftlers oder eines Philologen haben kann. Der Stil gibt, so mein Gedanke, innerhalb der Sprache die Möglichkeit, der Individualität der Werke näher zu kommen. Das ist seine objektivierende Seite. Doch hat der Stil auch eine subjektive Seite, insofern er Ausdruck der Persönlichkeit des Schreibers ist. „Le style, c'est l'homme“ (Georges-Louis Leclerc de Buffon; Der Stil macht den Menschen aus²), oder wie Bollack über Szondi, Buffon abwandelnd, sagt: „Le style, dans sa rigueur et sa pureté, c'était sa personne“ (Der Stil war, in seiner Strenge und in seiner Reinheit, seine Person). Damit wird die Frage der Bedingung der Möglichkeit der Objektivität innerhalb

¹ In diesem Beitrag treibe ich Gedanken aus König 2005 und König 2015 voran.

² Alle deutschen Übersetzungen der Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Autor.

der Subjektivität des Interpreten kraft des Stils im Zentrum des Vortrags stehen. Die These lautet, dass die (von der Wissenschaft erwartete) Klarheit im Ausdruck an die Dunkelheit gebunden ist; die Dunkelheit im Stil käme damit nicht aus einer stilisierenden Absicht, sondern würde die Klarheit erst ermöglichen. Ich suche also zu verbinden, was gemeinhin verteilt wird: Szondi wäre auf der Seite eines „argumentativen und um Transparenz bemühten Tonfalls“, wie André Laks sagt, während Bollack, so Laks weiter, eine „bewusst assertorischen, die Schwierigkeit pflegende [...] Schreibweise“ (Laks 2016, 78) pflege. Freilich, so füge ich meinem Gedanken zur Identität von Klarheit und Dunkelheit hinzu, drückt sich die klärende Dunkelheit je nach Interpret unterschiedlich aus. Ich komme darauf zurück. Unserer Tagung gemäß lege ich den Schwerpunkt auf Peter Szondi, während Jean Bollack, der Freund und spätere Herausgeber von Szondi für die Frage bedeutsam bleibt, ob es in der so gestellten Frage der Dunkelheit einen Fortschritt der Erkenntnis gibt. Mit anderen Worten: Setzt Jean Bollack das Werk seines Freundes in methodischer Hinsicht fort?

Im Grunde hat man es mit einem Dreieck zu tun, zu dem der Dichter Paul Celan gehört (und der gemeinhin der hermetischen Dunkelheit zugeordnet wird). Von ihm spreche ich hier kaum, auch wenn er – innerhalb des Dreiecks – mit seinen Gedichten den Anspruch großer Werke verkörpert, angemessen gewürdigt und verstanden zu werden. So setze ich an diese Stelle nur eine Erinnerung von Jean Bollack, aus einem Rundfunkgespräch im Jahr 1993; Bollack sagte:

Es war nach Erscheinen des Bandes ‘Sprachgitter’ [von Paul Celan]. Peter Szondi, mit dem ich schon damals sehr eng befreundet war, und ich hatten angefangen, den Band zusammen zu lesen. Wir rangen um ein Verständnis. Ein Verständnis, das ich, wie ich sagen muß, erst nach dem Tode Paul Celans wirklich erlangt habe. Da haben wir uns entschieden, einfach bei ihm anzutelefonieren, ob wir nicht vorbeikommen könnten. Und er hat uns im Frühjahr 1959 empfangen, und seither gab es diese Beziehung, dieses Dreieck Szondi, Celan, Bollack. (1993, 3)

Das Dreieck bestimmt die von mir herausgegebene Korrespondenz von Celan, Szondi, Jean und Mayotte Bollack (Celan, Szondi 2005); Denis Thouard (2012) hat dem Dreieck unter dem Gesichtspunkt der kritischen Hermeneutik ein Buch gewidmet, und André Laks (2016) geht von dem Dreieck in seinem eben erschienenen Aufsatz über die hermeneutischen Vorgehensweisen von Szondi und – noch mehr – Bollack aus, ohne aber den Stil mit der Methode zu verbinden. Jean Bollack erhielt als Interpret Celans und als Herausgeber der Werke und Vorlesungen Szondis das Dreieck in seiner intellektuellen Form, über den Tod der beiden Freunde hinaus, am Leben.

Peter Szondi hat immer wieder prägnante Zitate aus seinen Lektüren aufgeschrieben. Darunter auch den Satz von Schiller in einem Brief an Go-

ethe: „denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden“³. Das Unterscheiden war Szondi wichtig, er hat daher auch seinen Hölderlin-Studien den Satz Hölderlins „Unterschiedenes ist / gut“ (Szondi 2011, 263) vorangestellt. Das Unterscheiden war für ihn die Möglichkeit, seine Gegenstände zu verstehen. Zugleich wählte er Gegenstände, die das Unterscheiden selbst praktizierten. Oder die auf die Bedeutung des Unterscheidens explizit pochten, wie hier etwa Schiller und Hölderlin in ihren Werken. Das Unterscheidungsvermögen Szondis galt in erster Linie den Gattungen und – im Sinn des Unterscheidens – den Verhältnissen von Gattungen untereinander. Daher werde ich, wenn ich heute Abend über Szondis Stil spreche, weniger von der Zugehörigkeit Szondis zu einer bestimmten jüdischen Sprachkultur handeln (wie Stephan Braese es auf produktive Weise tut), sondern vom Gebrauch der Sprache nach Maßgabe jener gelehrten Gattung, die er für sich geschaffen hat, nämlich vom wissenschaftlichen Essay (Szondis „Sprachkultur“ wäre dann individuell, und zwar als ein gattungsreflexiver Umgang mit der deutschen Sprache⁴ zu verstehen). Diese Gattung unterscheidet sich sowohl vom der Literatur zugeneigten Essay als auch vom wissenschaftlichen Traktat (vgl. Schlaffer 2007, 522-525), und inwiefern sie sich davon unterscheidet, konstituiert Szondis Besonderheit, oder, emphatischer gesagt, seine Subjektivität. Nicht eine spezifische Sprechweise des jüdischen Intellektuellen (vgl. Barner, König 2001) ist mein Anliegen, sondern Szondis Entscheidung innerhalb eines sich ihm in seiner Zeit entgegenstellenden institutionellen Gegensatzes von Literatur und Wissenschaft. Die Ausgestaltung der Gattung, womöglich auch schon die Entscheidung für die Form des wissenschaftlichen Essays, ist dabei an Szondis jüdische Erfahrung gebunden. Die Vorstellung von „Genauigkeit“ verändert sich gerade unter dem Einfluss des Freundes Paul Celan. Von der Ethik der wissenschaftlichen Essays Szondis spreche ich, weil Szondi die Genauigkeit seiner Betrachtungen an eine bestimmte Art von Menschlichkeit beziehungsweise Rationalität bindet, die sich im wissenschaftlichen Essay durchsetzen soll und die in der Treue Szondis zu Juden und deren Schwierigkeiten den Prüfstein hat.

Jean Bollack erhält in meinem Doppelporträt seine Stimme, freilich in zurückgenommener Form. Im Hauptteil des Vortrags gehe ich auf die einzelnen Faktoren, die den Zusammenhang von Subjektivität und wissenschaftlicher Erkenntnis bei Szondi bestimmen, genauer ein, namentlich die

³ Die (meist handschriftlichen) Notate finden sich im Nachlass Szondis im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Quellenangaben werden hier und in den folgenden Beispielen wenn möglich nach den Ausgaben in seiner Bibliothek, zu der im Nachlass Listen überliefert sind, verifiziert (und seine eigenen Quellenangaben im Wortlaut zitiert), hier Schiller an Goethe, 23.08.1794, vermutlich zit. nach Goethe, Schiller 1944, 23; vgl. ebenso Bibliothek Szondi, Nr. 50.

⁴ Vgl. Weinrich 1985, 17 sowie Linke 1996. Braese 2010, 11-12 stellt die beiden Positionen einander gegenüber.

literarische Konstitution seines Selbst, die Anstrengungen Szondis, seinen kraft einer literarisch geprägten Subjektivität möglichen Einsichten in der Gattung des wissenschaftlichen Essays eine Gültigkeit zu verleihen, und die in der Polemik sichtbare Ethik seiner Essays. Die Polemik, die Szondi beherrscht, ist die Rückseite seiner Wissenschaft – sie gilt jenen, die seine solcherart subjektiv bekräftigten und im Essay begründeten Ansprüche zu vernebeln trachten. Bollacks Philologie geht von tiefen literarischen Erlebnissen in Bollacks Jugend aus (Rilkes Dichtung ergreift ihn in den 1930er und 1940er Jahren, der Ernst des George-Kreises, zu dem er nie gehörte, beeindruckt ihn); das Interesse für die Literatur, von dem er spricht, ist für ihn die Bedingung der Wissenschaft von der Literatur. Doch besteht sein Ziel nicht in einer literarischen Selbstbildung (die sich im Stil ausdrückte), sondern in der Verteidigung seiner Wissenschaft (deren disziplinäre Verfassung unabdingbar sei) innerhalb und gegen die Geschichte dieser Wissenschaft. Seine Subjektivität bewährt sich in der Kritik der Korruption und ist insofern disziplinär gedacht. In dieser Gestalt wird sie, die Subjektivität, zur Bedingung einer philologischen Praxis mit der Fähigkeit, der das Werk schaffenden Kreativität nahezu kommen. Stilbewusst schrieb er vor allem in der französischen Sprache, die er sich – erst recht nach 1945, als er sich entschied, von Basel aus nach Paris zu wechseln – als die seine aneignete.

1. Subjektivität

Die Subjektivität eines Menschen konstituiert sich in der Stellungnahme, die zur Unterscheidung führt. Wenn ich Peter Szondis wissenschaftlichen Essay mit dem Judentum, das ihm selbstverständlich war, in Verbindung bringe, so habe ich es mit Stellungnahmen Szondis zu tun. Die Frage, die ich stellen möchte, lautet: Hängen diese Stellungnahmen zusammen? Zweierlei lässt sich sogleich sagen. Erstens: Die Wahl des Essays als Gattung ist im deutschen Wissenschaftsverständnis prekär, und der wissenschaftliche Essay, den Szondi für sich erfindet, macht die Sache kaum besser. Szondi unterscheidet sich also. Zweitens: Die jüdische Erfahrung Szondis enthält schon eine Stellungnahme. Jean Bollack brachte sie in seiner Rede am Grab Szondis, der sich am 18. Oktober 1971 das Leben genommen hatte, zum Ausdruck:

Das Schicksal, das so viele traf [also die Ermordung der europäischen Juden], blieb ihm erspart. Hat es ihn wirklich verschont – ihn, den eine miraculöse Gunst noch mehr von seinesgleichen trennte und ihm das Erbe eines doppelten Unrechts vermachte, die Verfolgung und die Bevorzugung [durch die Rettung aus dem Lager]. Das Lager von Bergen-Belsen hielt ihn nur wenige Wochen lang gefangen, aber es hat ihn das unaussprechliche, jeder Mitteilung unzugängliche Grauen anders erleben lassen. Er war fünfzehn Jahre alt. (Bollack 2015b, 106)

Die Treue zu dieser Erfahrung, d.h. die Erinnerung an den Lageraufenthalt und die als Schuld empfundene Befreiung (auf die Gershom Scholem

hinwies), fand in der unerbittlichen Rationalität, nach der Szondi sein Leben einrichtete, den Rückhalt. Ich gebe dafür gleich noch Beispiele. Genauigkeit war der Maßstab in allem. Die Genauigkeit, das heißt für Szondi die ständige Entzweiung des Selbstverständlichen, wurde ihm, wenn überhaupt etwas, zur Heimat. Sie verteidigte er polemisch. In dieser spezifischen Form der Genauigkeit verstand er sich als Jude. Für Ernst Bloch notierte Szondi 1966 den Witz: „Sie kennen sicher die Geschichte vom schiffbrüchigen Juden, der sich auf der öden Insel zwei Synagogen baut, weil er in die eine nicht gehen will“⁵.

Szondis Stellungnahme zum Judentum beziehungsweise zu den geläufigen Vorstellungen eines Judentums entwickelte sich unter dem Druck Celans, der Anfang der 1960er Jahre in der Goll-Affäre forderte, Szondi solle sich nicht auf eine philologische Dialektik (nach der Frage: Wer war zuerst?) beschränken. Stattdessen gelte es, die Individualität einer poetischen Äußerung zu formulieren. Methodisch gesprochen forderte Celan von Szondi den Übergang von einer geschichtsphilosophischen zu einer kritisch-hermeneutischen Betrachtung: 1970 wird Szondi Celan seine Abhandlung „Schleiermachers Hermeneutik heute“ (2011, Bd. II, 106) widmen. Leitbild war in den Briefen Celans an Szondi der Gedanke, dass der Jude ein „Name“⁶ sei, also eine individuelle Bezeichnung und insofern – gegen die Sprache der Mörder – „eine Gestalt des Menschlichen“ (ebd., 40). Schon in der ersten Proseminararbeit über den Résistance-Schriftsteller Vercors 1947, in dessen Werk – vor dem Hintergrund eines ungebrochenen Patriotismus – für Frankreich die Möglichkeiten jüdischen Lebens nach den Konzentrationslagern erprobt wurden, wandte sich Szondi – im Namen der Menschlichkeit, an der auch die Deutschen Anteil haben sollten – gegen Vercors’ Patriotismus (vgl. Nachlass Szondi, Ts., 27 Bl. unter dem Titel „Vercors. Quartalsarbeit 1947“). In seinen Celan-Studien beginnt Szondi, Celans poetische Refraktion der deutschen Sprache nach ihrer Korruption in der NS-Zeit nachzuvollziehen, als eine Verschränkung von Würdigung der Partikularität und Ent-Nationalisierung⁷.

Mit der Form der Entzweiung gewann Szondi eine Freiheit und Souveränität auch gegenüber der Universität, die unerhört war, gerade auch für einen Juden. Die Geschichte der jüdischen Gelehrten in den Philologien zwischen 1871 und 1933 zeigt, dass diese in ihrer durch den akademischen Antisemitismus bedingten institutionellen Schwäche vor den Paradoxa ihrer Wissenschaft zurückwichen, anstatt sie progressiv zu nutzen. Darin liegt meines

⁵ Peter Szondi an Ernst Bloch (21.03.1966), Ts., Nachlass Szondi.

⁶ Paul Celan an Peter Szondi (11.08.1961), in Celan, Szondi 2005, 39-40.

⁷ Zur Funktion des Deutschen für die Juden als *lingua franca* vor der und – später – gegen die Nationalisierung bzw. Ethnifizierung des Deutschen vgl. Braese 2010, 16-20; vgl. auch König 2009.

Erachtens ein großer Unterschied zur Lage in den Naturwissenschaften, wo die – meist auch räumliche – Randstellung die Innovation begünstigte⁸.

Bollack bildete seine philologische Subjektivität aus mittels der kritischen Betrachtung der Wissenschaftsgeschichte. Es ist bezeichnend für Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Szondi und Bollack, dass die Verhältnisse, auf die Szondi reagiert, von Bollack ausdrücklich – und auf die Disziplinarität bezogen – zur Sprache gebracht werden. Die Forderung Szondis, in der Hermeneutik die Historizität der Erkenntnis zu bedenken, diese am Vorbild Benjamins am Ende seines Lebens 1970 formulierte Forderung, löste Bollack ein. Die Analyse der disziplinären Lage der jüdischen Philologen in Kaiserreich und Weimarer Republik, die für uns heute Szondis Freiheit ins richtige Licht zu stellen vermag, stammt daher folgerichtig von Bollack selbst: Bollack zeigte auf einer Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Jahr 1996, dass Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff zwei Gruppen von Schülern unterschied: seine jüdischen Schüler beauftragte er mit entsagungsvollen philologischen Großunternehmen, während er seinen deutschen Schülern die Freiheit einräumte, die Philologie philosophisch-spekulativ zu durchdringen. Damit konnten sie, anders als ihre jüdischen Kollegen, damals Karriere machen. Bollack hatte in seiner Habilitationsschrift über Empedokles (1965 und 1969) seine philologische Analyse in ein lebensphilosophisches, ästhetisches Licht gesetzt; Laks kommentiert das so: „Es geht um eine große Individualität und um ihre Weltanschauung – um eine [...] ontologische Anschauung“ (2016, 83). Zugleich ist der philologische Aufwand immens. Die hyperbolische philologische Dimension der Schrift ironisiert die Anforderungen der Disziplin, zugleich schafft sie Distanz zu den (deutschen) Wilamowitz-Schülern und deren angemaßter Freiheit. Das alles legt Bollack – auf indirekte Weise – in dem Marbacher Vortrag dreißig Jahre später offen.

Szondi jedoch machte mit seiner Schreibform, in genauem Bezug auf philologische Widersprüche, Gebrauch von seiner Subjektivität. Der objektive Anspruch in diesem Unterfangen schlägt sich in Szondis Wissenschaftsstil nieder. Nochmals: Die Gattung des wissenschaftlichen Essays zeugt mehr als eine „Sprachkultur von Juden“ von Szondis jüdischer Erfahrung.

2. *Außerhalb der Institution*

Wie angekündigt, möchte ich diese These in einer knappen biographischen Skizze nochmals spiegeln und konkretisieren. Ins Zentrum rücke ich die Position Szondis außerhalb der Universität.

⁸ Vgl. meine Untersuchung der gehemmten Innovation im Werk von Ludwig Geiger, 2001: „Cultural History as Enlightenment. Remarks on Ludwig Geiger's Experiences of Judaism, Philology, and Goethe“; ebenso u.d.T. 2002: „Aufklärungskulturgeschichte. Bemerkungen zu Judentum, Philologie und Goethe bei Ludwig Geiger“.

Auch wenn Szondi früh an die FU berufen wird (1965) und dort ein eigenes Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft gründen kann, so verfängt der auf eine Karriere gerichtete Blick nicht. Das intellektuelle Zentrum Szondis und das Zentrum seiner Forschung liegen außerhalb der Universität. Das zeigt allein schon die Korrespondenz mit seinen Freunden Paul Celan und Jean und Mayotte Bollack, mit Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Szondi zögert zunächst, in den institutionellen Raum der Wissenschaft einzutreten, denn er hat bewusst ein „Außen“ gewählt und in seiner Person eingerichtet. Die Literatur ist in diesem Prozess das Modell, weil sie vormacht, wie der Mensch „seine Form finden“ kann. Diesen von Kierkegaard herrührenden Gedanken, der zum Beginn des 20. Jahrhunderts weit verbreitet war (man denke an Rudolf Kassners Physiognomik, Georg Lukács und Max Kommerell), mag Szondi in Zürich auch von seinem Lehrer Spoerri gehört haben, der 1938 ein Buch über „Die Formwerdung des Menschen“ veröffentlichte. Dass Szondi diesen Standpunkt in einem Institut innerhalb der Universität durchzusetzen versuchte (ohne nachhaltigen Erfolg, wie Irene Albers Ausstellung und Katalog „Nach Szondi“ 2015 dokumentieren), ist wohl von Bollacks Modell eines Forschungszentrums an der Universität Lille beeinflusst, einem Modell, das er mit seinem Kollegen und Mitstreiter, dem Soziologen Pierre Bourdieu entwickelte, mit dem er die Zugfahrten zwischen Paris und Lille teilte.

Auch das eigene Judentum wird, wie wir gesehen haben, von jener Formgebung Szondis erfasst. Das „Außen“ ist auch gegenüber dem Judentum eingerichtet. Es soll auch hier keine Abhängigkeit oder eine einsinnige „Heimat“ geben. Szondis Einsamkeit war allen, die ihm begegneten, handgreiflich. Szondi objektiviert und reformuliert das Judentum, das ihm selbstverständlich ist, als Gestalt des in der zwiespältigen Rationalität möglichen Menschlichen. Wenn auch die Erfahrung der jüdischen Exklusion Szondi zur Objektivierung seines Selbst in mancher Hinsicht disponiert hat, unterzieht er doch das Judentum der ihm so vertrauten analytischen Entzweiung. Szondi charakterisiert im Jahr 1970 Scholem gegenüber, als es Bemühungen gab, ihn an die Hebräische Universität in Jerusalem zu berufen, die Absage an ein Judentum als Heimat (Peter Szondi an Gershom Scholem, 26.02.1970, in: Szondi 1994); er kennzeichnet sich ein Jahr zuvor, am 3. Mai 1969 in einem Brief an Scholem, als „self displaced person“ (ebd., 267). Man kann aus Szondi allenfalls in diesem Sinn einen Juden konstruieren, nicht jedoch, denkt man an seine Sprachentscheidungen, einen ungarischen Juden, und auch keinen jüdischen Gelehrten, denn seine Entscheidungen sind, unterschiedlich je nach historischer Situation, wissenschaftssystematisch gebunden, auch und gerade wenn sie sich gegen die Universität richten. Zudem ist das Judentum nicht die einzige Ausschluss Erfahrung. Szondi hat früh schon die Erfahrung einer Abwehr gemacht, die gerade „den vom Schicksal Begünstigen, den Besten zuteil wird“ (Bollack 2015b, 106).

Und Szondi war mit dem eigenen Tod lebenslang vertraut, sodass sich der Tod, in dessen Nachbarschaft er lebte, schließlich seines Willens bemächtigen konnte. Es war womöglich eine Todesnähe abseits der Lagererfahrung.

3. *Das literarische Selbst*

Die Subjektivität, von der Szondi ausgeht, ist in der Literatur begründet. Für die Auswahl aus Valérys Reflexionen, die er 1959 unter dem Titel „Windstriche“ mit Freunden übersetzte und herausgab, wählte er nicht zuletzt den Aphorismus „La syntaxe est une faculté de l'âme“ (Valéry 1960, 687)⁹. Der Gedanke, die Syntax sei ein Vermögen der Seele, trifft seine Person im Kern. Freilich geht es hier zunächst um Valéry und dessen Überlegung, die Seele könne sich dichterisch ausdrücken, weil ihr die Strenge der Syntax eigen sei. Mit anderen Worten: In der Seele könnten die Verhältnisse herrschen, die die Syntax in der künstlerischen „Welt“ herstellt. Es sind nicht irgendwelche Verhältnisse. Szondi betont mit Valéry die Syntax und damit die Abfolge der Wörter im Satz, vor allem das Verhältnis von Subjekt und Objekt – eine Erkenntnissituation also. Indem Szondi diesen Aphorismus wählt und anerkennt, bezeugt er seine Begabung, ihn anzuerkennen. Damit verbindet er Valéry, um den es zunächst geht, mit seiner eigenen Erkenntniskraft, d.h. weil er in sich selbst solche Verhältnisse einrichtet, vermag er literarische Sätze und Werke wie die von Valéry zu erkennen. Beim Einrichten solcher syntaktischen Verhältnisse ist die Literatur der Meister. Szondi macht es sich zur Gewohnheit, seine Sinne in der Betrachtung seiner selbst im Gegenstand zu schärfen. Gert Mattenklott hat mit gutem Recht von den „formgestaute[n] Energien“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.3.1994) Szondis gesprochen. Schließlich kann er sich selbst im Gegenstand zu verstehen geben, ohne ausdrücklich von sich zu sprechen. Darauf werde ich im Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Essay noch zu sprechen kommen.

Wann immer Szondi in seinen Lektüren Stellen „treffen“, im doppelten Sinn des Wortes von charakterisieren und verletzen, hält er sie auf einem Blatt fest, das ihm gerade zur Hand ist. Im Nachlass haben sich Dutzende solcher Zettel erhalten. Die Zitate folgen in der Regel einer reflexiven Bewegung und stammen oftmals aus der französischen Literatur. Sie sind ein Teil von Szondis Leben. Zwei besonders sprechende Beispiele haben wir schon kennengelernt (Schiller, Valéry), ich möchte noch zwei weitere nennen. Die Aphorismen handeln von einem Leben in der Sekundarität, von der Erkenntniskraft einer (einseitigen, quasi artistischen) Zuspitzung, vom Tod, von der Untätigkeit, von der Erinnerung, vom Witz.

⁹ Szondi übersetzt „Die Syntax ist ein Vermögen der Seele“, in Valéry 1959, 124.

Die Einsamkeit und Todesnähe dieses Lebens; zweimal aus Flaubert: „[...] Mais tout cela n'est pas [fait] pour nous. Nous sommes faits pour le sentir, pour le dire et non pour l'avoir“¹⁰ (Flaubert 1973, 227; vgl. Bibliothek Szondi, Nr. 674); „Il [Frédéric Moreau] rêvait à toutes les paroles qu'on lui avait dites, au timbre de sa voix, à la lumière des ses yeux, – et, / se considérant comme un homme mort, il ne faisait plus rien, absolument“¹¹ (Flaubert 1971, 122; vgl. Bibliothek Szondi 673). Den Absatz vor „se considérant“ hat Szondi selbst eingefügt, wohl um den Übergang vom Leben in der Literatur (dem Gesagten) zur Totenähnlichkeit hervorzuheben.

Zur Gegenwehr erfindet Szondi selbst Aphorismen, etwa diesen über den Witz: „Heidegger ist der Erfinder des Wortspiels, bei dem man nicht lachen darf“ (Nachlass Szondi, „Mit einer schwarzen Galle“, Ts., 2 Bl.).

Szondi hat seinen „Existenzpunkt“ (ein von Szondi aufgegriffenes Wort von Valéry; vgl. König 2005, 9) nach außen verlegt und sucht im ästhetischen Gegenstand nach Entsprechungen. Von diesem Punkt aus gestaltet er insgesamt sein Leben, das kein „natürliches“ sein kann – als hätte er sich dafür entschieden wie Flaubert für seine „Nervenattacke“ in Pont l'Evêque, die Sartre in den Mittelpunkt seiner großen Studie „L'Idiot de la famille“ stellt. Vieles lässt Szondi so aus (er wird für keinen seiner Autoren ein Spezialist, wie es etwa Bernhard Böschenstein für Hölderlin oder Ulrich Fülleborn für Rilke ist): „die Reflexion [ist] die Kehrseite der Blindheit“ („Peter Szondi an Ivan Nagel“, 14.11.1954, in Szondi 1994, 51), schreibt er, doch ist er sich des Witzes, den er damit in Händen hält, freudig gewärtig.

4. Hermeneutik und wissenschaftlicher Essay

Statt also ein Inneres zu verbergen, bildet Szondi eine Objektivität aus, die das Selbst ist – in der Gewissheit, auf diese Weise besser sehen zu können. Doch welche wissenschaftliche Validität besitzen die Einsichten eines solcherart geformten Selbst tatsächlich, wenn man nicht den Weg Friedrich Schlegels geht, in der Poesie das zugespitzte philologische Vermögen anzustreben? Insofern das Selbst im Essay seinen Ausdruck findet, lässt sich die Frage auch als Frage nach dem Unterschied zwischen Essay und wissenschaftlichem Essay stellen. Lehnt man die frühromantische Lösung ab, ist die Literatur nach Maßgabe des Wissenschaftsimperativs der neuen deutschen Universität zu erforschen. Heinz Schlaffer gibt im Reallexikon

¹⁰ Deutsche Übersetzung: Aber all das ist nicht für uns gemacht. Wir sollen es spüren, ausdrücken, aber nicht besitzen.

¹¹ Deutsch Übersetzung: Er stellte sich all die Sätze vor, die man ihm gesagt hatte, in der Färbung seiner Stimme, im Licht seiner Augen, – und, / und tat, indem er sich als einen toten Menschen betrachtete, nichts mehr, ganz und gar nichts.

der deutschen Literaturwissenschaft *sub voce* „Essay“ folgende Definition: Der Essay sei eine „Prosaform, in der ein Autor seine reflektierte Erfahrung in freiem, verständlichem Stil mitteilt“ (Schlaffer 2007, 522). Davon lässt sich auch für Szondi ausgehen, wenn er die Gattung dem Wissenschaftsimperativ unterwirft. Die Ingredienzien, die seine wissenschaftlichen Essays konstituieren und deren Besonderheit ausmachen, beziehen sich, indem sie davon abweichen, präzise auf Schlaffers Definition. Zu den Ingredienzien zählen das Materiale, das Notwendige und das Partikulare. Szondi hat sich diese Charakteristika auf verschiedenen Gebieten erarbeitet.

Er wendet erstens Schleiermachers Hermeneutik mit ihrer grammatisch-materialen Seite gegen Gadammers philosophische Hermeneutik. Das Materiale ist meist ein prägnantes Zitat, das Szondi wie ein Fragment exploriert und aus dem er seine Darstellung entwickelt; er erblickt in den Sätzen seines literarischen Objekts eine Konzentration, die für ihn die Situation gleichsam dramatisiert. Szondi nutzt vor allem das Genre der Vorlesung, die im Rhythmus von (materielem) Text und Kommentar lebt. Er hat alle seiner Vorlesungen sorgfältig ausgearbeitet – sie haben in seinem *Ceuvre* einen zentralen Stellenwert (Szondi 1973-1975). Nicht nur, dass aus ihnen meist seine Aufsätze, Vorträge und Rundfunkbeiträge entstehen – mit ihrer Hilfe hat er vor allem die Universität in das Gebiet literarischer Produktion gestellt. Den Studenten, die kaum folgen konnten, teilte sich der reflexive Anspruch mit, den die Kollegs aus den klug gewählten Fragmenten entfalteteten¹².

Zweitens verbindet Szondi im Rückgriff auf die Kunsttheorie der Romantik die entzweiten Gegenstände auf notwendige Weise. Die verzweifelte Struktur des Komischen bei Friedrich Schlegel, der er seinen ersten, im Jahr 1952 geschriebenen wissenschaftlichen Essay widmet (vgl. Szondi 1954, ebenso in Szondi 2011, Bd. II, 11-31), gibt die Anleitung. Zum Komischen gehört die Entzweiung, die die Reflexion bewerkstelligt. Das Ziel des Komischen bleibe zugleich die Vereinigung des Entzweiten, und nur wenn die Entzweiung vorläufig scheint, entgehe man der Verzweiflung. Das ist sehr persönlich gesprochen. Szondi wendet den Gedanken einer in der Reflexion aufzuhebenden Entzweiung später auf die dem Werk eingeschriebene Notwendigkeit, nach der das Werk sich fortentwickelt. Mit einer Formel Adornos spricht Szondi von der „Logik des Produziertseins“¹³. Die Art und Weise, in der die Reflexion jener Verzweiflung der Dissoziation zu entgehen sucht, konstituiert jeweils die Individualität eines Werks.

¹² Zum Begriff der Materialität bei Szondi und Bollack im Vergleich vgl. Laks 2016, 81, 86-87.

¹³ „Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät [sic] verschanzte, noch ihre konkreten Bestimmungen eifertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute“, in Adorno 1974, 159. Sowie Szondi 2011, Bd. I, 286.

So soll sich drittens innerhalb der Logik beziehungsweise Notwendigkeit die Individualität des Werks oder – anders gesprochen – das Werk als partikulares Subjekt behaupten. Den Rahmen gibt die auf dem Marxismus beruhende Kritische Theorie Adornos, den Szondi als seinen eigentlichen Lehrer verehrt¹⁴. Szondi wendet Adornos Subjektdialektik auf das Werk und die Gattungsgeschichte an. Wie kann in der angestrebten Engführung, die in der Entzweiung vorgegeben ist, ein neuer Zwang vermieden werden? Wie lässt sich der Traum vom Individuellen, die „apriorität des Individuellen über das Ganze“ (wie Szondi Hölderlin zitiert: Hölderlin 1951, 339) verwirklichen? Zwei Antworten gibt Szondi: Zum einen hebt er das einzelne Gedicht hervor. Indem es sich gegen die Vorstufen entscheide, gebe es dem „unterschiedenen“ Subjekt einen klaren Ausdruck. Das ist die Aufgabe der Hölderlin-Studien (1967). Adorno hat seinerseits mit Bedacht seinen Hölderlin-Aufsatz „Parataxis“ Szondi gewidmet (Adorno 1974b, 447), denn er meint mit Parataxis die Entfesselung des Worts, als des Individuellen, aus der Hierarchie eines Gedankens und der Vorurteile. Und – zum anderen – auf die Gattungsgeschichte gemünzt bedeutete das für Szondi den Vorrang des Gedichts vor allen anderen Gattungen in der Moderne.

Szondi weiß die Gebiete auseinander zu halten und bezieht sie aufeinander. Dass er das bewusst tut, gibt seinem ganzen Werk den Rückhalt. Das Materiale, Notwendige und Partikulare steht in einem präzisen Verhältnis zu Schlaffers Definition, sobald man das Adjektiv „wissenschaftlich“ einfügt. Ich zitiere also nochmals Schlaffer und füge das Adjektiv ein und prüfe, was man daraufhin sonst noch zu verändern hat: Der Essay sei eine „Prosaform, in der ein Autor seine [wissenschaftlich] reflektierte Erfahrung in freiem, verständlichem Stil mitteilt“ (Schlaffer 2007, 522). Beansprucht man die Wissenschaftlichkeit, gilt es, die eigene Erfahrung im Gegenstand zu reflektieren, und um diese gegenständliche Reflexion mit einem Wahrheitsanspruch zu versehen, kann der Stil nicht „frei“ sein, sondern er muss gebunden, d.h. material und notwendig, besser: innerhalb des (Zitaten-) Materials mit einer Notwendigkeit versehen sein. Für die erfahrungsgesättigte Reflexion (vgl. Schlaffer 2007, ebd.) kommt, in der Philologie als „Zwangswissenschaft“ (Bollack 2001, 181), der strengen Gestaltung des Subjekts eine herausragende Rolle zu. Diese Gestaltung ermöglicht die im wissenschaftlichen Essay entfaltete gegenständliche Notwendigkeit, ohne jedoch zu erkennen zu geben, dass in der Vermittlung über den Gegenstand die eigene Sache verhandelt wird. Szondi verschweigt, dass er von sich ausgeht und von sich spricht. Allein, in der artistischen Form, die er seiner Erfahrung gegeben hat, liegt die Voraussetzung seiner Essays, die somit zwar nicht vom Subjekt des Interpretieren sprechen, wohl aber indirekt auf ihn zeigen.

¹⁴Vgl. die Korrespondenz in Szondi 1994. Denis Thouard 2012 hat in seinem jüngsten Buch Szondis Kritikbegriff scharfsinnig analysiert.

5. Gründe des Enigmatischen

Bollacks eigene kritische Hermeneutik zeigt sich besonders deutlich unter dem Gesichtspunkt der Notwendigkeit, die er anders auslegt als Szondi. Die Dunkelheit tritt, vergleicht man das Werk beider, in zwei Formen zutage. Beide Male tritt die Notwendigkeit hinter dem Materialen zurück, bei Bollack, indem er – über eine evidente Materialität hinaus – die Gedanken des Werks weitertreibt und weiterdenkt. Bei Szondi, indem die eigene Subjektivität sich verbirgt, die die Formanalyse verbürgt. (Womöglich rührt von dieser Rückbezüglichkeit auf die eigene geformte Erfahrung die implizit wahrgenommene Überzeugungskraft seiner Essays.) Ich gebe zwei Beispiele, um den Unterschied zu veranschaulichen. Szondi spricht über Racines „Phèdre“, Bollack über das Gedicht „Wanderstau“ von Celan.

Szondi formt die eigene Traurigkeit nach den Prinzipien des dialektischen Umschlags. Das wird besonders augenfällig im Phèdre-Kapitel seines Buchs *Versuch über das Tragische* (1961). Racine lasse seine Phèdre an einer von Szondi dialektisch beschriebenen Ausweglosigkeit scheitern: Phèdre hat Theseus zum Mann, und sie liebt im Geheimen dessen Sohn Hippolyt, der seinem Vater wie ein verjüngtes Ebenbild gleicht. Weil Phèdre zwischen der Treue zu Theseus und der Liebe zu Hippolyt zu entscheiden hat – Treue und Liebe sind beide für sie von absoluter Gültigkeit – und dabei in ihrem Mann Theseus den Sohn Hippolyt als Jugendbild erkennt, muss sie Theseus selbst in der Treue zu ihm verraten. Die Notwendigkeit dieses Verhältnisses, das schon zu Beginn gegeben ist, aber eben von Phèdre nicht eingestanden, entfaltet sich in der Handlungskette, in die hinein sie das von ihrer Dienerin abverlangte Geständnis zwingt. Die wenigen Seiten über die Phèdre gehören zum Schönsten, was Szondi geschrieben hat. Das Argument ist von der Schönheit strikter dialektischer Notwendigkeit. Doch die Grenze des Arguments wird gerade in der strikten Durchführung der Dialektik erreicht – Szondi muss Hippolyt mit einem Prinzip, dem der Reinheit, in eins setzen, während Racine an der Stelle, die Szondi zitiert, von der Reinheit des Todes spricht, die die Welt im Handlungsverlauf besudelt habe. Die Tragik liegt also nicht im dialektischen Verhältnis, sondern in dessen Ausfaltung in der Handlung. Indem Szondi davon ausgeht, dass das anfänglich gegebene Verhältnis sich im Stück völlig bestätigt, setzt er die Dialektik als Form in der Analyse durch.

Bollack las sofort, 1961, das Buch Szondis im Engadiner Fextal, zeichnete seine Kritik auf und erläuterte sie Szondi Anfang Oktober in Paris; er hatte sich notiert: „Le tragique ne peut donc résider dans une dialectique, aussi radicale qu'elle soit, mais dans la cessation qu'opère la forme *exaspérée* d'une opposition constante, dans une *rupture*, un point-mort (qui au théâtre est l'atmosphère) et la question ne peut se poser que sur le rapport entre la dialectique dans

l'acheminement et *l'ouverture* tragique qui est la négation de la dialectique“¹⁵ (König 2005, 50). Das Werk konstituiere sich in der Stellungnahme zur Dialektik am Anfang, die von der Handlung in Zweifel gezogen wird, und tragisch sei es, weil die dialektische Eröffnung im Verlauf des Werks negiert werde. Bollack weist damit auch auf Phèdres Zwiespalt hin, der, würde sie ihn verschwiegen haben, nicht zur Tragödie führte, die Racine schreibt.

Ich notiere diese Analyse Bollacks, weil sie früh schon auf sein Verständnis des Notwendigen und also auch der Dunkelheit, des Enigmatischen verweist; er sagt: „Die Änigmatisierung schafft selbst die Klarheit; im Vorgang der Entzifferung [der zur Änigmatisierung führt] gibt sich die Reflexion als solche zu erkennen“ (Bollack 2015a, 15). Bollacks Praxis, die in der Entzifferung ihre ganze Denkkraft aufbietet, ist die Voraussetzung für die Resultate, die in ihrer schlichten Erratik die Forschung buchstäblich vor den Kopf stößt. Was geschieht, ist dies: Indem die Gedanken des Werks ausgeführt (und wenn man so will: zu Ende gedacht) werden, kann der Leser, der die Lektüre zu verstehen sucht, sich nicht mehr auf die Textmaterialität in einer Evidenz verlassen, sondern muss die neuen Textgedanken nachvollziehen. Die Dunkelheit entsteht nicht aus der Unklarheit oder auch nur aus der Dichte des Stils von Bollack, sondern versteht sich angesichts der Anstrengung, die innere, enggeführte Reflexion auf den materialen Text zu beziehen. Die Lektüre ist nicht sofort evident, verspricht aber, dass der Nachvollzug der Lektüre der Nachvollzug der inneren Logik des Texts sei. Die Subjektivität würde so zur Objektivität der Analyse führen¹⁶. Dieser Analyseform gilt mein zweites Beispiel. Bollack interpretiert 1999 Celans Gedicht *Wanderstaude*, das erst in der postumen Gedichtsammlung *Zeitgehöft* (1976) erschien:

Wanderstaude, du fängst dir
eine der Reden,
die abgeschworene Aster
stößt hier hinzu,
wenn einer, der
die Gesänge zerschlug,
jetzt spräche zum Stab,
seine und aller
Blendung
bliebe aus.

¹⁵Deutsche Übersetzung: Das Tragische kann daher nicht in einer Dialektik, wie radikal sie auch sein mag, liegen, sondern in einer Unterbrechung, die die verzweifelte Form einer anhaltenden Gegenwehr bewirkt, in einem Bruch, einem Stillstand (im Theater die Atmosphäre) und so kann sich die Frage nur auf die Beziehung zwischen der Dialektik in der Handlung und der tragischen Eröffnung richten, die eine Verneinung der Dialektik darstellt.

¹⁶So lässt sich ausführen, was Laks (2016, 88-89) nur als methodische Norm erwähnt.

Anders als Szondi, hat Bollack die Möglichkeit, in der Interpretation seine Lektüre und deren Schwierigkeit zu reflektieren; das geschieht hier nicht mit Einbezug der Wissenschaftsgeschichte wie sonst oft, sondern indem er einen Hinweis nennt, der ihm den Sinn schließlich eröffnet habe. Celan hat das Homer-Buch Schadewaldts (eines jener Schüler Wilamowitzens, von denen Bollack sprach) konsultiert und darin zwei Bedeutungen des Wortes „Rhapsode“ gefunden: Sänger genährter Verse zum einen, und andererseits: Sänger zum Stabe. Ebenso die Entsprechung des mit einem Stab ausgestatteten Mannes zum Mann mit der Leier. Schadewaldt identifiziert den Sänger mit der Leier mit dem Sänger mit dem Stab. Darin folge, führt Bollack aus, Celan Schadewaldt nicht und entwickle stattdessen eine Opposition zwischen dem Stab (der mit der Wanderstaupe verbunden ist) und dem Gesang (der eine ins Gemeine abgesunkene Kunst vertrete). Auch hier also wieder der Gedanke der Stellungnahme (wie anlässlich von Szondis Phèdre-Auslegung), nun auf einen Gedanken aus der Tradition, und auf den vermittelnden (und sich irrenden) Philologen Schadewaldt bezogen.

Bollack wartet nun, scheinbar unvermittelt und unhaltbar, im besten Fall enigmatisch, mit folgender Behauptung auf, um die am Ende des Gedichts ausgebliebende Blendung zu verstehen; ich zitiere:

Der „Stab“ steht gegen den „Gesang“. Die ewigen und ewig wieder angestimmten Gesänge des blinden Dichters liegen in Stücken, sie wurden von einem anderen zerschlagen (vom Du der Gedichte), der mit den Augen einer neuen, wohl ungekannten Blindheit sieht. Eine Blindheit kann zu einer anderen, wahren oder falschen, in einen grundlegenden Widerspruch treten – die eine ist falsch, die andere ist wahr. „Jetzt“ bezieht sich nicht auf ein allgemeines Heutzutage, sondern auf den besonderen Anlaß der Begegnung in einem Buch: in den Seiten, die Celan gerade liest, ist alles auf eine noch ganz andere Weise blendend. Eine Helligkeit macht die Dunkelheit zunichte, indem sie eine Evidenz herstellt, die keine Replik zuläßt und unumstoßbar ist. Es ist das Ende aller Dichtung. (Bollack 2006, 282)

Die Rede vom „Ende aller Dichtung“ ist zunächst unbegreiflich. Doch eine im Material vollzogene Logik führt zu diesem Schluss. Ich rekonstruiere die Logik mit Bollack: Das Du der Wanderstaupe ist mit Homer verbunden, es ist blind wie er, doch reagiert es schon auf die immer wieder vorgetragenen Gesänge Homers („Reden“) abwehrend, es fängt sie ein und arbeitet damit. Die Bedingung dafür ist die Erkenntnis, die die Nacht der Blindheit schenkt. Eine Dialektik. Nun tritt im Augenblick des Gedichts („jetzt“) imaginär eine neue Instanz auf, ein Er, das wie das Du agiert, aber noch radikaler, denn es zerschlug die Gesänge. Dieses Er spräche jetzt. Bollack sagt, was es spreche, sei von letzter Evidenz, von absoluter Helligkeit. Dieser Grund ist abgeleitet aus den letzten drei Zeilen des Gedichts, die besagen, dass es am Ende die Dialektik von Nacht und Erkenntnis nicht mehr gebe. Eine dieser Dialektik feindliche Überhelle müsse der Grund sein. Die zwei Zeilen „seine und

aller / Blendung“ integrieren nun die aufgegebenen Instanzen: Das „seine“ ist zunächst das Er, und das „aller“ schafft eine Solidarität mit dem Du und mit Homer und auch dem lyrischen Ich, das spricht, wobei die Unterschiede gewahrt bleiben: Das Du sei, im Verhältnis zum Er, „auf eine andere, mehr dogmatische und wesenhafte Weise blind“ (ebd., 285). Wenn wir damit alle Instanzen der Dichtung (in der Vergangenheit: Homer, in der Gegenwart: Ich und Du, in der Zukunft: Er) versammelt haben, gehe es um die Dichtung insgesamt. Insofern kann Bollack vom Ende aller Dichtung sprechen. Das Ende ist aus der Dialektik von Nacht und Blindheit abgeleitet. Wenn selbst Homer nichts mehr sagen kann, dann, so Bollack, „gäbe [es] nichts, rein gar nichts, und also auch nicht mehr etwas, dem widersprochen werden könnte“ (ebd.). In der Imagination der dritten Strophe bleibe mit der Blendung aller die Dichtung aus. „Der dichterische Dialog wäre am Ende zu seiner Vereitelung gelangt“ (ebd.).

Bollack führt also einen Gegensatz zwischen lyrischem Subjekt und Dichtungsformen durch, der in der Durchführung sich selbst erläutert, einer Durchführung, die wie ein Selbstkommentar des Gedichts auftritt. Diese Reflexion spricht gern im Konjunktiv II, um zu sagen, weil es so wäre, ist es Teil des Gedichts. Man spricht am besten von „erkannter Rede“. Kraft dieser Form lässt sich Bollacks Sprechweise in seinen Lektüren insgesamt kennzeichnen: Während im narrativen Mittel der „erlebten Rede“ der Erzähler sich in das Erleben seiner Figuren versetzt, versetzt sich Bollack in die Gedanklichkeit des literarischen Werks, die er konstruiert hat, ohne dass die Unterschiede verloren gehen. Man kann die beiden Stimmen, die von Celan und Bollack klar unterscheiden, auch wenn sie zugleich sprechen. Bollack und Szondi investieren beide ihre Subjektivität, um der Literatur die sekundäre Sprache des Interpreten zu geben. Beide sind mit ihrem Gegenstand solidarisch und verteidigen ihn gegen das Missverständnis, beide denken im dialektischen Umschlag (der eine biegsamer, der andere theoriegebundener), und beide sublimieren ihre Subjektivität im Material. Das wirkt bei Bollack enigmatisch, weil das Material, um seine Reflexivität zu zeigen, der Gedankenführung des Interpreten bedarf, und es wirkt bei Szondi klar, weil die Gedankenführung mit dem Material identisch scheint, tatsächlich aber den dunklen (und auch reduzierenden) Untergrund des eigenen, geformten Erlebens besitzt. In diesem Sinn schreibt Bollack keine wissenschaftlichen Essays.

6. Polemik

Die Polemik Szondis hat alle Elemente des wissenschaftlichen Essays, doch tritt nun dessen Ethik besonders ans Licht, denn die Polemik nährt sich von der Nichterfüllung der mit der Gattung bezweckten Genauigkeit. Die Elemente: Notwendigkeit, Materialität und Partikularität treten zusammen, um

die Dinge „beim Namen zu nennen“. Der Zorn soll sich legitimieren, ohne zum Ausdruck zu bringen, dass Szondi von sich selbst spricht. In meinem Beispiel gibt Szondi zu verstehen (wem? Den Seinen?), dass seine eigene Erfahrung im Gegenstand auf dem Spiel steht, doch sagt er es – wie auch sonst – nicht.

1967 sendet der Hessische Rundfunk eine Kritik Szondis unter dem Titel „Deutsche und Juden“¹⁷. Szondi wendet sich darin gegen einen Vortrag des damaligen Bundestagspräsidenten Eugen Gerstenmaier (1906-1986), den dieser auf einem Brüsseler Kongress gehalten hatte. Im Mittelpunkt des Kongresses stand Scholems Frage, in welcher Sprache Juden und Deutsche heute miteinander reden könnten. Szondi kontrastiert Gerstenmaiers Rede mit Karl Jaspers' Grußbotschaft an den Kongress. Ich zitiere ausführlich (Szondi 1994, 238-242), und sogleich wird deutlich, dass Szondi das sprachliche Material dialektisch exploriert (weshalb ich zwischen den Zeilen kommentiere):

Eine erste Antwort gibt Jaspers, wenn er mit den Worten einsetzt: „Der Massenmord an sechs Millionen Juden, vollzogen im Namen des Deutschen Reiches...“ (109). Diese Worte nennen das Vergangene beim Namen [Szondi greift Celans Namenskonzept des Jüdischen auf, der Name als Genauigkeit im Dienst des Menschlichen¹⁸]. Anders verfährt Eugen Gerstenmaier. „Nur nichts mehr hören vom ganzen Schwindel, nur nichts mehr sehen vom Grauen des Abgrunds!“, so dächten viele Deutsche in ihrem „instinktiven Verdrängungswillen“ (97). Aber auch er selber findet kaum andere Worte für das Geschehene [Szondi bemängelt die fehlende analytische Entzweiung]: es sei die „Erscheinung des wahrhaft Bösen in der Geschichte der Deutschen“ (99) gewesen. Es liege ihm fern, versichert er, „mit einem Kopfsprung in die Gewässer der Metaphysik oder der theologischen Anthropologie den Teil der Mitverantwortung zu vernebeln, der an dieser Katastrophe dem deutschen Volk zufällt“ (100). Läßt man einmal die Frage beiseite, warum Metaphysik zur Vernebelung beitragen muß, so bleibt festzuhalten, daß es eines solchen Beitrags hier nicht mehr bedarf. [Szondi führt das, was er entzweit hat: Rede und Selbstreflexion, wieder eng, um den Gegensatz zu zeigen:] Denn Nebel herrscht, wo der im Namen des Deutschen Reiches vollzogene Massenmord auf den falschen Namen „Katastrophe“ hört und die Verantwortung dafür nur in Form eines „Teils der Mitverantwortung“ dem deutschen Volk „zufällt“. Man vergleiche damit die von keinem Dunst getrübe Sicht des Philosophen Jaspers, der feststellt, daß „wir [...] als Staatsbürger für die Handlungen des Staates hafteten, unter dem wir als Staatsangehörige lebten“ (110-111), – ein Satz, der nicht minder für die Gegenwart gilt. Der „Teil der Mitverantwortung“, von dem Gerstenmaier allein wissen will, „fällt“ dem deutschen Volk „zu“. War es gar Zufall, Mißgeschick? Gerstenmaiers Wortwahl tut alles, um solche Assoziation zu bestätigen. Der Satz seiner Rede, der in der Berichterstattung über den Brüsseler Kongreß von der Presse besonders gern zitiert wurde, ohne daß sie dessen Ungeheuerlichkeit wahrgenommen hätte, preist ein Deutschland, „das sich verschworen hat, daß ihm Ähnliches nie wieder

¹⁷ Szondi schickt das Manuskript im Oktober 1967 an Scholem, vgl. Szondi 1994, 238-242.

¹⁸ Vgl. Anm. 5.

passiert“. „Dieses Deutschland“, fügte Gerstenmaier hinzu, nicht bedenkend [nun kommt Szondis eigene Erfahrung ins Spiel], wie ein solcher Satz auf die Überlebenden des Dritten Reichs wirken mußte [eine radikale Selbstobjektivierung, gerade indem Szondi sich als Subjekt nicht benennt], „dieses Deutschland ist [...] das größte und stärkste“. (98) [[...]; ich setze am Schluss der Polemik wieder ein:] Anmaßung ist es, wenn ein Politiker, mit dem Anspruch, nicht für seine Person, sondern für ein ganzes Land zu sprechen, Ansichten und Prognosen einzelner [die Partikularität gilt es nun zu schützen] verurteilt und den Philosophen Jaspers, der 64 Jahre seines Lebens in Deutschland verbracht hat, als „bekanntem Basler Professor“ einführt – als habe sich hier ein Ausländer Sorgen gemacht. Die Intoleranz, die einen Andersdenkenden gleichsam mit dem stilistischen Mittel der Umschreibung ausbürgert, ist die Kehrseite der falschen Toleranz, die den Juden nur als Deutschen, nur als „Mitbürger“ kennt. Ein „Judenproblem“ habe es erst gegeben, „als Hitler vor den Toren der Macht stand. Unsere jüdischen Mitschüler galten uns ganz selbstverständlich als Deutsche“.

Szondi hält den Juden die Treue, sofern ihnen ihre Schwierigkeiten abgesprochen werden. Zuletzt wird, auf das Judentum bezogen und womöglich auch daher rührend, der ethische Sinn der von ihm geforderten Genauigkeit deutlich: „Die Sprache dieser Versöhnung dürfte nicht zuletzt von der nüchternen Entschlossenheit bestimmt sein, allem Quidproquo abgewandt, Menschen und Dingen ihre Namen zu lassen“ (ebd., 241).

Bibliographie

- Adorno T.W. (1974a), *Gesammelte Schriften*, Bd. XI, *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1974b), „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in Adorno 1974a, 447-491.
- Albers Irene, Hrsg. (2015), *Nach Szondi : allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin 1965-2015*, Berlin, Kulturverlag Kadmos.
- Barner Willfried, König Christoph, Hrsgg. (2001), *Jüdische Intellektuelle und die Philologien in Deutschland. 1871–1933*, Göttingen, Wallstein.
- Bollack Jean (1993), „Zwischen Metz und Saarbrücken wurde er ein anderer Mensch. Erinnerungen an Paul Celan“, Gesprächspartner Ralph Schock, Saarländischer Rundfunk, 9 Oktober, unveröff. Ts.
- (2001), „Juden in der klassischen Philologie vor 1933“, in Barner, König (Hrsgg.) 2001.
- (2006), „Die Verrätselung“, in Id., *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*, hrsg. von Werner Wögerbauer, aus dem Französischen von Werner Wögerbauer unter Mitwirkung von Barbara Heber-Schärer, Christoph König, Tim Trzaskalik, Göttingen, Wallstein Verlag, 279-299.
- Hrsg. (2015a), *Mallarmé, übersetzt aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Tim Trzaskalik*, Berlin, Matthes & Seitz.
- (2015b), „Rede zur Trauerfeier für Peter Szondi am 16. November 1971 im Krematorium Berlin Wilmersdorf (mitgeteilt von Christoph König)“, *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologie* XLVII/XLVIII, 106-108.
- Braese Stephan (2010), *Eine europäische Sprache. Deutsche Sprachkultur von Juden 1760-1930*, Göttingen, Wallstein.

- Celan Paul (1976), *Zeitgehöft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Celan Paul, Szondi Peter (2005), *Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack*, hrsg. von Christoph König, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Flaubert Gustave (1971-1976), *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme.
- (1973), *Correspondance, 1: janvier 1830 à avril 1851*, éd. par Jean Bruneau, Paris, Gallimard 1973.
- Goethe J.W., Schiller Friedrich (1944 [1828-1829]), *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, Bd. I, 1794-1796, hrsg. von Philipp Stein, Leipzig, Reclam.
- Hölderlin Friedrich (1951), *Sämtliche Werke*, Bd. II, *Gedichte nach 1800*, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart, Cotta.
- König Christoph (2001), „Cultural History as Enlightenment. Remarks on Ludwig Geiger's Experiences of Judaism, Philology, and Goethe“, in K.L. Berghahn, Jost Hermand (Hrsgg.), *Goethe in German-Jewish Culture*, Papers presented at the 31st Wisconsin Workshop (Madison, Wisconsin, October 28-30, 1999) Rochester, New York, Camden House, 65-83.
- (2002), „Aufklärungskulturgeschichte. Bemerkungen zu Judentum, Philologie und Goethe bei Ludwig Geiger“, in S.D. Dowden, M.G. Werner (eds), *German Literature, Jewish Critics. The Brandeis Symposium*, Papers presented at the Brandeis University Symposium (Waltham, Massachusetts 1997), Rochester, New York, Camden House, 59-76.
- (2004), *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft.
- (2009), „Celans frühes Sprachparis. Über die Gedichte 'Auf Reisen' und 'Zwölf Jahre'“, *Euphorion* CIII, 1, 63-81.
- (2015), „Philological Understanding. Ethics, Method and Style in the Work of Peter Szondi“, in Susanne Zepp (Hrsg.), *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*, Paderborn, Fink, 71-88.
- Laks André (2016), „Präliminarien zu den hermeneutischen Vorgehensweisen von Jean Bollack und Peter Szondi“, *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien* XLIX/IL, 1, 76-89.
- Linke Angelika (1996), *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Mattenkloft Gert (1994), „Der seines Lebens Faden hält. Disziplinierte Utopie: Über den Philologen Peter Szondi aus Anlaß der Veröffentlichung seiner Briefe“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 März 1994.
- Schlaffer Heinz (2007), „Essay“, in Klaus Weimar (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I, A-G, Berlin, de Gruyter, 522-525.
- Spoerri Theophil (1938), *Die Formwerdung des Menschen. Die Deutung des dichterischen Kunstwerks als Schlüssel zur menschlichen Wirklichkeit*, Berlin, Furche.
- Szondi Peter (1954), „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien“, *Euphorion* XLVIII, 1, 397-411.
- (1961), *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Mein, Insel.
- (1967), *Hölderlin-Studien*, Frankfurt am Mein, Insel.
- (1973-1975), *Studienausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Jean Bollack u. a., Bde. I-V, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- (1994 [1993]), *Briefe*, hrsg. von Christoph König, Thomas Sparr, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2011), *Schriften*, Bde. I-II, hrsg. von Henriette Beese, Jean Bollack, W.H. Fietkau, u.a., mit einem Nachwort von Christoph König, Berlin, Suhrkamp.
- Thouard Denis (2012), *Herméneutique critique. Bollack, Szondi, Celan*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Valéry Paul (1959), *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, übertragen von Bernhard Böschstein, Hans Staub, Peter Szondi, Wiesbaden, Insel.
- (1960), *Œuvres*, tome II, éd. par Jean Hytier, Paris, Gallimard.
- Weinrich Harald (1985), *Wege der Sprachkultur*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

Wahlvaterschaften: Peter Szondi und die Patriarchen

Hans-Christian Riechers

Universität Freiburg (<hans-christian.riechers@germanistik.uni-freiburg.de>)

Abstract

Peter Szondi is considered to be one of the most influential scholars connected to the modernization of philologies after 1945. He studied in Zürich in the 50s, with Emil Staiger, the champion of so-called “immanent interpretation” being his supervisor. Szondi’s dissertation, *Theory of Modern Drama*, could have been a masterpiece of academic heredity – if only it had not opposed Staiger openly in the preface. The rejected “academic father” was replaced by new father figures, i.e. György Lukács, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Beginning here, Szondi created his own line of ancestors. Not only Staiger, but also Karl Kerényi and his own father Leopold Szondi gave way to (the early) Lukács, Benjamin, Scholem and Adorno, the last two of them being persons who Szondi actually met and accepted as mentors. Corresponding to this system of substitute fathers, there is a sibling, Paul Celan.

Keywords: *Critical Theory, German-Jewish authorship, history of science, literary criticism, Peter Szondi*

Ne me préparez point la douleur éternelle
De l’avoir fait répandre à la main paternelle.
Racine, *Phèdre* (1844, 256)

1. Szondi unter den Prästrukturalisten?

Peter Szondi ist bekannt als einer der prononciertesten theoretischen Modernisierer der Literaturwissenschaft in den 60er Jahren. Den Auftakt dazu bildet seine 1956 erschienene *Theorie des modernen Dramas* (Szondi 1978b [1956]), ein Text, der zwischen Literatursoziologie, Geschichtsphilosophie und *Close Reading* changiert und auf seine Epoche geradezu unwiderstehlich wirken muss. In dieser Zeit entstehen mehrere Arbeiten, v.a. Qualifikations-

schriften von Nachwuchswissenschaftlern, für die der 2015 verstorbene Literaturwissenschaftler und Wissenschaftshistoriker Eberhard Lämmert nachträglich das Label „Prästrukturalismus“ (Lämmert 1996, 415) gefunden hat. Die „prästrukturalistischen“ Arbeiten (darunter auch seine eigene einflussreiche Dissertation *Bauformen des Erzählens*, 1955) zeichneten sich durch eine auf die formalen Eigenschaften von Sprachkunstwerken bedachte Analyse aus, ohne freilich vom Prager oder russischen Formalismus oder vom französischen Strukturalismus direkt beeinflusst zu sein. Lämmert geht nicht so weit, Szondis *Theorie des modernen Dramas* diesem „Prästrukturalismus“ rundweg zuzuschlagen, aber er assoziiert sie dem beobachteten Phänomen, dass eine formal orientierte Unterströmung der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, vertreten von sog. Werkimmanenten wie Emil Staiger, Wolfgang Kayser und seinem eigenen Doktorvater Günther Müller in diesen Arbeiten zur Avantgarde einer neuen Literaturwissenschaft werde.

Aber bei Szondi liegt manches anders, das macht auch Lämmert deutlich. Die „Verschränkung von ‚Historischer Kritik und Gattungspoetik‘“ (Lämmert 2010, 233), die „Überlagerung von historischer und systematischer Gesetzmäßigkeit“ sei schlichtweg „das Thema“ von Szondis Arbeit (Lämmert 2010, 253). Die eminent historische Orientierung seines Vorgehens entfernt Szondi von den „Prästrukturalisten“. „Man hätte ihn nie einen Formalisten nennen können“¹. Damit ist etwas Wesentliches angesprochen, gehört doch die Frage nach der Art und Weise des Niederschlags, also der Gegenwart von Geschichte und vor allem vom im Geschichtsprozess Untergegangenen zum Grundimpuls von Szondis Literaturwissenschaft überhaupt. Noch zur Schulzeit verwahrt er sich gegen Goethes Lebensregel: „Willst Du Dir ein gut Leben zimmern, / Mußt um's Vergangne Dich nicht bekümmern, / Und wäre Dir auch was verloren, / Erweise Dich wie neugeboren“ (vgl. König 2004, 18). Wie es zu Szondis anders gelagerter Innovation, seinem spezifischen Weg zur Modernisierung kommt, das hilft ein Blick auf die Verwobenheit seines wissenschaftlichen Werks mit der Individualbiographie zu erhellen.

2. Eine aufschlussreiche Geste

Peter Szondis öffentliche Wirkung beginnt mit einem intellektuellen Vatermord. In der *Theorie des modernen Dramas*, der publizierten Fassung seiner Zürcher Dissertationsschrift, zeigt Szondi drei Möglichkeiten, sich wissenschaftlich zu positionieren. Es geht um Wege, der Historisierung der Gattungspoetik nach dem Ende der Normpoetik zu begegnen. Benedetto

¹Nach mündl. Auskunft von Eberhard Lämmert. Formalismus und Strukturalismus werden hier terminologisch enggeführt, weil sie vor allem als Abgrenzungsbegriffe zu historischen und soziologischen, aber auch den älteren nationalistischen Ansätzen fungieren.

Croce habe die Gattungen konsequent aus der Ästhetik „vertrieben“; Emil Staiger habe dagegen versucht, „sich vom historisierten Grund der Poetik, von den konkreten Dichtungsarten, auf Zeitloses zurückzuziehen“ (Szondi 1978b [1956], 12), auf „Seinsweisen des Menschen“ (ebd.). „Eine dritte Möglichkeit aber bestand im Ausharren auf historisiertem Boden“ (ebd., 13) Szondi nennt Georg Lukács, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno als Gewährsleute dafür. Die ersten beiden Wege verwirft er für die eigene Arbeit, dem dritten folgt er.

Mit dieser auf den ersten Blick unscheinbaren wissenschaftlichen Richtungsentscheidung ist auch ein anderer Akt verbunden, denn Staiger ist Szondis Doktorvater, und Szondi setzt damit ein Zeichen der Emanzipation von ihm und seiner Schule, die in diesen Jahren zu den tonangebenden in der Germanistik gehört. Nicht allein das, er führt stattdessen als seinen wichtigsten Gewährsmann Lukács an. Auch im Titel seiner Dissertation klingt dies deutlich an, ist sie doch eine Kompilation aus den Lukács-Titeln, *Die Theorie des Romans* (1916) und *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1981).

Lukács aber, der aus der Rückbetrachtung einmal als „Adorno des Ostens“ (von Bülow 2014) gelten wird, ist aus der Zürcher Perspektive der 50er Jahre vor allem eines, nämlich der Antipode Staigers. Gilt Lukács als einer der bekanntesten Intellektuellen des Ostblocks, Jude, Marxist, ist der Schweizer Staiger ein Exponent der konservativen Nachkriegsgermanistik, in seiner „apolitischen“ und ahistorischen Haltung bis heute als der Paradeautor der werkimmanenten Interpretationslehre bekannt, die damals zum einen den Kater der völkischen Germanistik auskurieren hilft, zum anderen Möglichkeiten lässt, sich jenseits einer erstarrten Literaturgeschichtsschreibung umzutun. Staiger darf zu diesem Zeitpunkt als einer der bekanntesten deutschsprachigen Literaturwissenschaftler gelten; seine *Grundbegriffe der Poetik* von 1946 und *Die Kunst der Interpretation* von 1955 gelten schnell als regelrechte Klassiker. Beide, Lukács und Staiger sind aber dem klassischen Weimarer Kanon verpflichtet. So werden sie vorübergehend als janusköpfiges west-östliches Festredner-Duo zu Goethes 125. Geburtstag gehandelt, bis der Ungarn-Aufstand solche Planungen zunichte macht².

Staiger vertritt tatsächlich einen entschiedenen Antikommunismus. In einem NZZ-Artikel von 1952 mit dem Titel „Kommunistische Literaturdeutung“ wird deutlich, wie er insbesondere zu Lukács steht. Nicht nur als marxistischen Literaturwissenschaftler lehnt er ihn rundweg ab, sondern auch als Literatursoziologen und materialistischen Historiker. Anstelle einer Interpretation stehe bei Lukács die Untersuchung gesellschaftlicher Hinter-

² Vgl. den Brief von Hans Mayer an Joachim Müller vom 12. Juni 1956 (Mayer 2006, 292). Lukács' Involvierung in die reformkommunistische Regierung von Imre Nagy macht ihn in der DDR zur *persona non grata*.

gründe und Funktionen von Literatur (Staiger 1952). Staiger geht so weit, die politische Zuverlässigkeit des Lukács veröfentlichenden Verlags A. Francke zu bezweifeln. Mit „Genugtuung“ registriert er daher die „männlichen [...] Worte“ (ebd.), mit denen der Verlag sich von seinem Autor distanziert.

Dieser Lukács also, der zwar als Literaturtheoretiker eine bekannte Instanz ist, aber von Staiger ausdrücklich mitsamt seinen Frühschriften verworfen wird, steht mit diesen Frühschriften als wichtigster Gewährsautor am Anfang der berühmtesten Dissertation, die bei Staiger entsteht. Diese Dissertation ist, darin Lukács folgend, ganz im Geist einer hegelianischen Geschichtsphilosophie geschrieben, die in der Form-Inhalt-Dialektik die wesentliche Dynamik von Kunstwerken ausmacht und sie mit der Sozialgeschichte verzahnt. Auch wenn der Gestus der ersten Seiten also eine offenkundige Loslösung aus der quasi-genealogischen Linie des Doktorvaters darstellt, tut Szondi jedoch auch einiges, um auch Staigers Interpretationslehre einzubeziehen. Dazu nutzt er eine Art Scharnier zwischen den unterschiedlichen literaturwissenschaftlichen Systemen, nämlich Lukács zu Staiger gewissermaßen komplementäre Bestimmung, „jede Stilfrage“ sei „vor allem eine soziologische Frage“ (Lukács 1981, 10). Sie erlaubt es, das stilkritische Programm Staigers mit einer Analysepraxis zu verknüpfen, die das Geschichtliche nicht ignoriert, sondern gerade anhand der bei Staiger ahistorisch gedachten Stilanalyse einbezieht. Darüber hinaus wendet Szondi eine routiniert dichte Textinterpretation an, die er so nicht von Lukács, sondern von Staiger kennt. Und das ist der Grund, warum Staiger die Leistung dieser Dissertation anerkennen kann, obwohl sie „hie und da an Georg Lukács erinnern“ möge, wie er im Gutachten festhält – und freilich rasch und wie an sich selbst adressiert hinzufügt, sie sei „völlig frei von dessen kommunistischen Vorurteilen“ (Staiger 1954).

3. *Gewählte Väter*

An die Stelle Staigers treten drei Namen, mit denen Szondi sich gewissermaßen in eine alternative Genealogie stellt: Lukács (*1885), Benjamin (*1892) und Adorno (*1903). In den 50er Jahren freundet sich Szondi in Zürich außerdem, im Umfeld des Schauspielhauses, mit Kurt Hirschfeld (*1902) und Ernst Ginsberg (*1904) an. Allen diesen Personen ist eigen, dass sie Juden sind und der Generation seines Vaters angehören. Max Rychner (*1897), der in dieser Zeit auch zu einem väterlichen Freund Szondis wird, ist kein Jude, stellt aber eine biographische Verbindung zu Benjamin (und Celan) her. Beides, die jüdische Identität und die Verbindung zu Benjamin, fällt dann in der Person Gershom Scholem (*1897) zusammen. Betrachtet man die Geburtsdaten, fällt die generationelle Nähe dieser Gruppe auf. Ausreißer sind ausgerechnet der etwas ältere Lukács und der etwas jüngere Staiger (*1908), zwischen ihnen liegen 23 Jahre; die Geburtsdaten der anderen liegen höchstens elf Jahre aus-

einander. Peter Szondi ist 1929 geboren, das heißt, dass alle diese Männer, die er sich zu Vorbildern wählt, der Vatergeneration angehören.

Die Väter, die Szondi sich in den Jahren nach seiner wissenschaftlichen Reifeprüfung sucht, sind andere als zuvor. Staiger steht, wie auch Szondis Vater Leopold Szondi (*1893) und Karl Kerényi (*1897) – Freund der Familie Szondi und deren Unterstützer seit der Ankunft in der Schweiz (die Kerényis waren schon 1943 in die Schweiz gekommen) – dem wissenschaftlichen Paradigma des Neuhumanismus des frühen 20. Jahrhunderts nahe (vgl. Osterkamp 2017). Überzeitliche Kräfte, die in der *conditio humana* wirken, Existentialien oder Schicksalsdeterminanden, helfen ihnen Erklärungen für Phänomene zu finden, die alsbald als soziale Entwicklungen beschrieben werden, sei es in Kunst oder Politik.

Der *homme de lettres* Max Rychner, ein besonders enger väterlicher Freund Szondis in den späten 50ern, ist hier eine Schwellenfigur, weil er einerseits ebenfalls diesem Kontext angehört, andererseits durch seine Verbindungen zu Benjamin und Celan auch andere Kontexte eröffnet. Auch Szondi bewegt sich während des Studiums noch im Horizont dieser humanistischen Denktradition – so in seiner Seminararbeit „Kritische Bemerkungen zu Heideggers Aufsatz ‚Der Ursprung des Kunstwerks‘“ von 1951 –, während der Übergang zu einer anderen Argumentationsweise sich bereits ankündigt (vgl. Isenschmid 2014, 405). Denn mit der Orientierung an den jüdischen Linksintellektuellen geht auch eine wissenschaftliche Umorientierung einher.

Like Lukács, Walter Benjamin, and Theodor Adorno, he was looking for a kind of *non-hegelian Hegelianism*; that is, a thought which assumed the explaining power of the Hegelian machine, but refused to abandon particularity as insignificant, or to reduce history to a winner's history of big men and big ideas. (Thouard 2015, 33)

Szondi setzt selbstbewusst und konsequent auf die Vertreter einer Moderne, deren Kontinuität durch die NS-Zeit gebrochen ist. Die historisch-soziologische Perspektive, die in der konservativen Zürcher Umgebung Ablehnung erfährt, rückt schnell an die Stelle der humanistischen Position. Szondi bindet sich nachhaltig an ein Paradigma, dessen erstaunlichen Aufstieg unter dem Namen „Kritische Theorie“ er zu dieser Zeit noch nicht erahnen kann, an dem er aber aus der Distanz teilhaben wird.

Besonders interessant sind hier die historisch-dialektischen „Vorbildbücher“ (Isenschmid 2014, 389) der *Theorie des modernen Dramas* (Szondi 1978b [1956]). Lukács *Theorie des Romans* bzw. *Soziologie des modernen Dramas*, Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Adornos *Philosophie der neuen Musik* und mit ihnen ihre Autoren. Die ersten beiden von ihnen sind für Szondi unerreichbar: Lukács – zu dem er familiäre Kontakte aufbauen könnte – v.a. durch den Kalten Krieg (der es ihm persönlich leichter macht, nach Frankreich und England als in sein Herkunftsland Ungarn zu reisen),

Benjamin durch seinen Suizid 1940 in Portbou. Mit Adorno aber nimmt Szondis Budapester Freund Ivan Nagel – ebenfalls in die Schweiz ausgewandert – alsbald persönlichen Kontakt auf. Nagel und Szondi entdecken in den Nachkriegsjahren sowohl Adornos als auch Benjamins Schriften gemeinsam; Nagel geht alsbald zum Studieren nach Frankfurt, wo sich Adorno besonders für den begabten Staatenlosen einsetzt. Adorno übernimmt dann für Szondi, den er ab 1959 regelmäßig in Sils im Engadin trifft, eine Mentorenrolle, während Rychner zugleich in den Hintergrund tritt. In den 60er Jahren wird Szondi wiederholt mit Adornos Umkreis identifiziert werden, was ihm wenigstens einmal, bei der Bewerbung um eine Professur in Frankfurt, zum Schaden gereicht.

4. Der biographische Vater

Wer aber ist der erste Vater, auf den alle diese gewählten Väter verweisen? Peter Szondi stammt aus einem intellektuellen, bürgerlichen, jüdischen Elternhaus in Budapest. Seine Mutter, Lili (Ilona) Szondi-Radványi, arbeitet vor ihrer Ehe als Lehrerin und lebhaft an Theater und Literatur interessiert. Ihr Bruder, László Radványi, gehört als Jugendlicher dem Sonntagskreis um Lukács, Béla Balázs und Karl Mannheim an, bevor er nach der Niederschlagung der ungarischen Räteregierung Béla Kuns nach Deutschland emigriert und in Heidelberg seine spätere Frau Netty Reiling kennen lernt. Das Paar nimmt später, nach dem Krieg und also in Peter Szondis Erwachsenenzeit, unter den angenommenen Namen Anna Seghers und Johann Lorenz Schmidt, eine herausgehobene Rolle in der DDR-Intelligenzia ein. Der metropolitenen, politisch und kulturell umtriebigen mütterlichen Seite steht die väterliche gegenüber. Leopold Szondi stammt aus der österreich-ungarischen Provinz, aus Nitra in der heutigen Slowakei. Sein Vater Abraham Sonnenschein ist Schuhmacher und Hilfsrabbiner. Als er stirbt, ist Leopold Szondi 18 Jahre alt. Ist Leopold Szondi bis dahin unter den acht Geschwistern derjenige, der die religiöse Prägung durch den Vater am aktivsten teilt und umsetzt, geht er mit dessen Tod (1911) zur Assimilierung über. Er ändert seinen Nachnamen (anders als seine Geschwister) magyarisierend von Sonnenschein in Szondi, nimmt ein Medizinstudium auf und bleibt der Synagoge fortan fern. Noch in den späten 20er Jahren, als er zu einer wissenschaftlichen Instanz geworden ist, ein eigens für ihn eingerichtetes Forschungsinstitut leitet und einen humanistischen Vortragszirkel aufbaut, der im Budapester Kulturleben eine gewisse Rolle spielt, lässt er seine Kinder nicht ins Geburtsregister der jüdischen Gemeinde eintragen. Seine Karriere und seine soziale Etablierung, so scheint es, gehen auf Kosten der traditionell-religiösen jüdischen Identität, die er mit dem Namen Abraham Sonnenscheins der Vergangenheit überantwortet hat. Dem Zionismus bleibt er auch fern, als er mit seiner Familie durch das zionistische Hilfskomitee Waada vor der Vernichtung gerettet wird.

Nach dem Krieg jedoch, nach der Erfahrung der gescheiterten Assimilation und der Verfolgung als Juden, nach der Rettung und schließlich sogar Einbürgerung in die Schweiz, wird sich Leopold Szondi als Jude bekennen und in eine familiäre jüdische Traditionslinie einschreiben:

Als [mein Vater] starb, [...] habe ich nach den jüdischen Riten ein volles Jahr frühmorgens und abends das Todesgebet, Kaddisch genannt, laut vor der Gemeinde gebetet. In diesem Jahr wurde mein Vater meinem Ich einverleibt. Diese tiefen Spuren lenkten mich später in meinen wissenschaftlichen Arbeiten – auch dann noch, als ich die dogmatischen Riten der jüdischen Religion bereits aufgegeben hatte. Ich blieb weiter Jude und Gläubiger. (Szondi L. 1973, 414)

Diese ambivalente Haltung zur eigenen jüdischen Identität, die erst in der Folge der drohenden Ermordung der Familie wieder zur Identifikation herangezogen wird, scheint zu ihrer Position erst zu finden, als sich der Sohn schon anderswo Orientierung gesucht hat. Der dem Vater „einverleibte“ Großvater scheint das Verhältnis zwischen Vater und Sohn und die ohnehin schwer belastete Identitätssuche nachhaltig zu stören.

Dass Peter Szondi das wissenschaftliche Paradigma der ersten „Väter“ zurücklässt und sich einem anderen, kritischen anschließt, das mit Geschichte und Soziologie zwei Disziplinen integriert, die von Leopold Szondi aus der Psychologie, von Staiger aus der Literaturwissenschaft ausgeschlossen werden – diese Bewegung geht einher mit der biographischen Vatersuche, die Szondi zu von ihm annehmbaren „Vätern“ wie Adorno führt. Der Identitätswechsel aus dem Bereich des konservativ-antikommunistischen Humanismus seines Vaters in den der Kritischen Theorie findet innerhalb des jüdischen Exils statt. Aber der Grad der reflexiven Durchdringung der Exilsituation und der Shoah ist durchaus unterschiedlich. Leopold Szondi stützt sich noch lange nach 1945 auf Forschungsergebnisse zweifelhafter Provenienz, d.h. Ergebnisse der dem Nationalsozialismus erlegenen Eugenik-Forschung, die er der Sache nach weiterhin für grundlegend hält. Statt auf Kontinuität setzt das Erklärungsmodell der Kritischen Theorie auf Bruch, statt auf Harmonisierung auf Negativität und Sedimentierung in der Form, was Peter Szondi in seiner wissenschaftlichen wie auch existenziellen Suche offenbar nähersteht.

Aber auch wenn Szondi die Theorie seines Vaters ablehnt, es finden sich in seinen Schriften Spuren einer Transformation: Elemente des ihm wohlvertrauten väterlichen Theoriegebäudes werden verwandelt übernommen. Beispielhaft zeigt sich dies im Begriff des Schicksals bzw. des Tragischen. Schicksal ist nach Leopold Szondi immer das „Resultat zweier polar entgegengesetzter Gesetzmäßigkeiten“ (Szondi L. 1977, 78). Die Beziehung der Gegensatzpole zueinander bezeichnet Leopold Szondi ausdrücklich als „dialektisch“ (ebd., 79): ein durch eine Brücken-Instanz, das „Pontifex-Ich“, vermittelter Austausch. Diese „dialektische“ Beziehung ist nun entweder intakt oder sie wird gehemmt durch die einseitige Ausprägung nur des einen Pols. „Wird die Kom-

plementaritätstendenz zwischen den Gegenpolen unterbrochen oder gestört, dann gerät die Einzelperson wie die Menschheit in eine Katastrophengefahr“ (ebd.). Was Peter Szondi in seiner Habilitation, *Versuch über das Tragische*, an der dialektischen „Einheit der Gegensätze“ bzw. „Selbstentzweiung“ (Szondi 1978c [1961], 159) ästhetisch interessiert, ist nun genau das, was bei Leopold Szondi als die Katastrophe beschrieben wird. Es sind mithin solche Katastrophen, die in den von Peter Szondi auf ihre „dialektische Struktur“ (ebd., 209) hin analysierten Tragödien verhandelt werden: Das „Pontifex-Ich“, das Brücken zwischen den entgegengesetzten Polen baut, gerät in den Tragödien, die Peter Szondi analysiert, in eine Krise, und gerade diese Krise ist es, die er mit dem Begriff des Tragischen bezeichnet.

Und auch eine Reflexion des konstitutiven Väterverhältnisses lässt sich den Schriften Peter Szondis, wenn auch gebrochen durch die von ihm verhandelten Texte, ablesen. So schreibt er, wiederum im *Versuch über das Tragische*, über Kierkegaard: „das Wissen um die Jugendsünde seines Vaters“ – die Verfluchung Gottes! – „und das Bewußtsein seiner eigenen Verfehlungen“ (Szondi 1978c [1961], 188) hätten sich zwischen den Philosophen und seine Liebe, Regine Olsen, gestellt. Die „Lebensgeschichte“ (ebd.) des Autors Kierkegaard dient ausdrücklich als Erklärungsgrundlage für die Textinterpretation. Nicht ohne Grund lassen sich die Spuren der Kierkegaard-Passage, einer der eindrucksvollsten Interpretationen in Szondis Habilitationsschrift, bis in den Hölderlin-Vortrag „Der andere Pfeil“ hinein verfolgen, der ebenfalls deutliche Züge der Selbstaufklärung trägt.

5. Jüdische Mentoren

Adorno wird eine wichtige Figur in Szondis Leben, nicht nur weil er Orientierung in der deutschen Hochschullandschaft vermittelt, sondern auch theoretisch einen beständigen Einfluss auf Szondis Schriften hat. Das zeigt sich schon in der Frühphase, in der die Dissertation über das moderne Drama entsteht. In einem Brief an Bernhard Böschenstein zitiert Szondi Adorno:

„Alle Formen der Musik, nicht erst die des Expressionismus, sind niedergeschlagene Inhalte. In ihnen überlebt was sonst vergessen ist und unmittelbar nicht mehr zu reden vermag. Was einmal Zuflucht suchte bei der Form, besteht namenlos in deren Dauer.“ [...] [H]ier liegt der Kern meiner These: sowohl die Form wie der Inhalt haben Aussage. (Szondi 1993, 28)

Nur bietet sich Adorno durch sein eher distanzierendes Verhältnis zum Judentum auf dieser Ebene nicht als Identifikationsfigur für Szondi an. Scholem hingegen, den Szondi wie Adorno 1959 kennen lernt, spielt für Szondi eine existentiell wichtigere, aber auch ambivalente Rolle. Zwar bieten Szondis Schriften keinen Anlass zu mutmaßen, dass sie von Scholems

Kabbala-Forschung beeinflusst wären. Aber Scholem als Benjamin-Freund, als bekennender Jude und linker Zionist, deutsch-jüdischer Intellektueller, der dieses deutsch-jüdische Verhältnis zugleich mit großer Skepsis betrachtet, also Scholem als Persönlichkeit, weniger als wissenschaftlicher Autor, ist von großer Bedeutung für Szondi. Wenn in den späteren Jahren eine Vaterfigur relevant ist, dann ist es Gershom Scholem. Gerade als Jude hat Scholem eine Vorbildfunktion für Szondi, gewissermaßen beglaubigt durch Benjamin, der gegenüber diesem in einem – Szondi bekannten – Brief vom 25. April 1930 erklärt: „Lebendiges Judentum habe ich in durchaus keiner andern Gestalt kennen gelernt als in Dir“ (Benjamin 1966, 513). Gershom Scholems Ehefrau Fania Scholem erinnert sich später, als Szondi 1968 für einen *term* an der Hebräischen Universität Jerusalem lehrt und in unmittelbarer Nähe der Scholems wohnt: „Peter sah in meinem Mann eine [V]aterfigur und auch mein Mann hat ihn ins Herz geschlossen“ (Scholem 1992). Dass ihm dieses väterliche Verhältnis nicht verborgen ist, offenbart Szondis Vater in einem Brief an die Scholems vom 17. März 1968 – also noch während Peter Szondi sich in Jerusalem befindet –, in dem er sich für deren Glückwünsche zu seinem 75. Geburtstag und auch im Namen seiner Frau für die „teils brüderliche, [teils] väterliche und mütterliche Liebe“ bedankt, „die Sie Peter gegenüber entgegengebracht“ hätten. „Wir persönlich freuen uns, dass Peter 2 Monate im Lande verbracht hat. Er war ja immer ein guter Jude und ich hoffe er wird noch ein besserer werden“ (Szondi L. 1968). Vaterfigur und Judentum sind für Szondi eng miteinander verbunden. Das Judentum ist die Religion des Vaters, der sie als junger Mann selbst samt dem Familiennamen Sonnenschein bei seinem Vater zurückgelassen hat, nun aber nicht nur für sich reklamiert, sondern auch mit patriarchaler Autorität vertritt³. Peter Szondis eigenes Selbstverständnis als Jude ist maßgeblich in der Orientierung an anderen Vaterfiguren gewachsen, bleibt damit aber der Struktur des Vaterkonflikts verhaftet. Dies wird besonders offenbar in dem von Fania Scholem mitgeteilten Konflikt. Als nämlich die Scholems mit Peter Szondis etwa gleichaltrigen Eltern zusammentreffen und sich gut verstehen – „Er wirkte auf uns als warmer Mensch“ (Scholem 1992) –, kommt es zu einer Reaktion des Sohns, die die Scholems verwundert: „Peter war sehr unge[s]tüm zu seinem [V]ater, frech und bockig“ (ebd.).

³ Fania Scholem berichtet, dass Leopold Szondi einschreitet, als seine Frau Lili Szondi-Radványi sich taufen lassen will. Fania Scholem an Béatrice Kronenberg, August 1992 (Privatbesitz). Zu Lili Szondi-Radványis ablehnender Einstellung zu religiös praktiziertem Judentum und Zionismus vgl. ihren Bericht „Ein Tag in Bergen-Belsen“ (1993, 43-60). Vgl. auch die bereits eingangs zitierte Selbstdarstellung Leopold Szondis (Szondi L. 1973, 414).

6. *Viele Väter, ein Bruder*

„Szondi war für uns Studenten eine Furcht einflößende Autorität“, schreibt Helmut Pillau, in den 60er Jahren Student der Germanistik an der FU Berlin, an der Szondi ab 1965 Professor ist. „Aber auch für Szondi selbst gab es solche Autoritäten, nämlich Adorno, Celan und Scholem“ (Pillau 2015, 256). Damit ist, gerahmt von den älteren Patriarchen, ein anderer Name ausgesprochen: Paul Celan, geboren 1920, ist Peter Szondis alternativer Genealogie nach der ältere Bruder. Das Verhältnis zwischen Szondi und Celan trägt tatsächlich solche Züge. Die Bewunderung für den nur wenige Jahre älteren Dichter, dessen Bemühen es ist, eine Sprache zu finden für „das, was geschehen ist“ (Szondi 1993, 221), rührt daher, dass Szondi ebenfalls auf einer solchen Suche ist und in Celan eine Stimme gefunden hat, die der eigenen Erfahrung und dem eigenen Verstehens bemühen entspricht. Dass er dabei freilich die ganz anders ausgeprägte „Vatersuche“ Celans – etwa Martin Buber, und eher nicht Adorno – unberücksichtigt lässt, steht auf einem anderen Blatt.

Deshalb setzt er sich gleich zu Beginn ihrer Freundschaft so entschieden für Celan ein, als dieser in der Goll-Affäre des Plagiats bezichtigt wird. Deshalb ist auch die Krise ihrer Freundschaft, ausgelöst nicht zuletzt durch Celans eminentes Misstrauen in der Folge der Goll-Affäre, eine schwer wiegende Belastung für Szondi. Die Parallelität der Erfahrung, d.h. der Art und Weise, wie Celan und Szondi mit der Verfolgung umgehen, die sie als Juden erlitten haben, bemerkt ihre gemeinsame Freundin Ingeborg Bachmann, als sie Szondis *Versuch über das Tragische* liest (Bachmann, Celan 2008, 155). Und es kommt nicht von ungefähr, dass Peter Szondi die letzten Seiten, die er schreibt, einem Gedicht von Celan widmet, und das er nur an dieser Stelle in seinen zur Veröffentlichung bestimmten Schriften das Wort „ich“ verwendet. Dies geschieht ein Jahr nachdem Celan sich in der Seine umgebracht hat und unmittelbar bevor Szondi sich im Halensee in Berlin das Leben nehmen wird. Das Gedicht, um das es geht, „Du liegst“, ist bei Celans Berlin-Besuch zu Weihnachten 1967 entstanden. Szondis am biographischem Material orientierte fragmentarische Interpretation (unter dem Titel *Eden*, Szondi 1978d) ist berühmt geworden; er erinnert sich darin an die Wege, die er mit Celan in Berlin zurückgelegt hat, an die Motive, die sie gesehen haben. Die schwer wiegende Identifikation mit Celan, die empfundene Parallelität ihrer Erfahrungen, die es ihm offenbar nahelegt, dem Freund in den Tod zu folgen, findet in dieser Text-Geste, dem „ich“, einen Ausdruck.

7. *Schluss*

Szondi entwirft eine alternative Genealogie, er reiht sich ein in eine (deutsch-)jüdische Gelehrtentradition, die er an die Stelle des familiären und des akademischen Vaters setzt, die zugleich jeweils für ein wissenschaftliches

Paradigma stehen, das Szondi hinter sich lässt. Die kritischen Intellektuellen, nach deren Vorbild er sich ausrichtet, sind Juden, entstammen der Generation seines Vaters, aber sie unterscheiden sich in einem oder mehreren wesentlichen Punkten von diesem, stehen politisch links, halten es künstlerisch mit der modernen Avantgarde oder theoretisch mit einem avantgardistischen Marxismus bzw. Hegelianismus, sie integrieren Soziologie und Geschichte in ihre Diskurse, reflektieren ihre jüdische Identität auch in diesem Sinn; die Patriarchenrolle, die Szondi ihnen zugesteht, nehmen sie mit selbstironischer Distanz an, die dem angenommenen Schützling/Sohn Freiheiten lässt. Bezeichnend ist, dass Szondi die wissenschaftlichen Einflüsse seiner gewählten Väter aufnimmt, ohne die der „ersten“ Väter über Bord zu werfen. Vielmehr transformiert er Staigers Werkimmanenz zu einer soziologisch informierten, geschichtsphilosophisch grundierten Praxis dichter Interpretation und die Schicksalsanalyse seines Vaters zu einer Theorie des Tragischen (*Versuch über das Tragische*, 1978c [1961]). Nicht zuletzt dieses Changieren zwischen den kodifizierten Regeln der Schulen, das sich ständig der eigenen Subjektivität und ihrer Objektivierbarkeit versichert, macht Szondi zu einem so unvergleichlich attraktiven Autor.

Es ist schwer zu sagen, inwieweit Szondi sich in seinem Leben aus dem Bannkreis des Vaterkonflikts gelöst hat. Einige Indizien sprechen jedoch dafür, dass sein Weg, die Kraftfelder theoretisch zu transformieren, den Konflikt bis in die späte Lebenszeit nicht gelöst hat. Dieser ungelöste Vaterkonflikt tritt als Erzählung über Szondis innere Zerrissenheit nicht in Konkurrenz zu dem Schicksal des Shoah-Überlebenden, sondern versteht sich als Ergänzung des Bildes, das wir uns von Szondi machen.

Peter Szondi ist selbst nicht Vater geworden, und er ist vor seinem Vater gestorben. Damit ist er in einem familiär-genealogischen Sinn sein Leben lang Sohn geblieben. Nicht zu unterschätzen ist diese Dimension der Vater-Sohn-Konstellation deshalb, weil Peter Szondis Vater, Leopold Szondi, seine intellektuelle Tätigkeit ganz der familiären Genealogie psychischer Dispositionen widmete. Die von ihm begründete Schule, die aus der Verquickung von genetischer Psychiatrie und Psychoanalyse gewonnene sog. Schicksalsanalyse kennt Partnerwahl, Krankheitswahl und Todeswahl. Was sie nicht berücksichtigt, ist die Vaterwahl.

Bibliographie

- Bachmann Ingeborg, Celan Paul (2008), *Herzzeit. Briefwechsel*, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin Walter (1928), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin, Rowohlt.
- (1966), *Briefe*, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem, T.W. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- Bülow Ulrich von (2014), „Adorno des Ostens. Ein Gespräch mit Fritz J. Raddatz“, *Zeitschrift für Ideengeschichte* VIII, 4, 27-42
- Isenschmid Andreas (2014), „Peter Szondi. Porträt des Literaturwissenschaftlers als junger Mann“, in Nicolas Berg, Dieter Burdorf (Hrsgg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 389-408.
- König Christoph (2004), *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft.
- Lämmert Eberhard (1955), *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler.
- (1996), „Ein Weg ins Freie. Versuch eines Rückblicks auf die Germanistik vor und nach 1945“, in Wilfried Barner, Christoph König (Hrsgg.), *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt am Main, Fischer, 411-417.
- (2010) „Strukturelle Typologien in der Literaturwissenschaft zwischen 1945 und 1960“, in H.-H. Müller, Marcel Lepper, Andreas Gardt (Hrsgg.), *Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft 1910-1975*, Göttingen, Wallstein, 229-272.
- Lukács György (1911), *Zur Soziologie des modernen Dramas*, Tübingen, Mohr.
- (1916), „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XI, 3, 225-271; 4, 390-431.
- (1981), *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, hrsg. von Frank Benseler, Darmstadt, Luchterhand.
- Mayer Hans (2006), *Briefe 1948-1963*, hrsg. und kommentiert von Mark Lehmsstedt, Leipzig, Lehmsstedt.
- Osterkamp Ernst (2017), „Humanismus und Goethe-Feier 1932/1949. Kontinuität und Diskontinuität“, in Matthias Löwe, Gregor Streim (Hrsgg.), *Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland*, Berlin-Boston, De Gruyter, 23-38.
- Pillau Helmut (2015), „Peter Szondi (Ein Geistesmensch)“, in Ders., *Wildwuchs. Eine Jugend inmitten des zerrissenen Berlin*. Heidenfahrt-Berlin, Pro Business, 223-285.
- Racine Jean (1844 [1677]), *Phèdre*, in Id., *Œuvres de Jean Racine*, Paris, Firmin Didot Frères, 241-261.
- Scholem Fania (1992), Brief an Béatrice Kronenberg, Privatbesitz.
- Staiger Emil (1946), *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis.
- (1952), „Kommunistische Literaturdeutung“, *Neue Zürcher Zeitung*, 21. Juni.
- (1954), „Dissertationsgutachten Szondi“, 21. April, Staatsarchiv Zürich, Sign. StAZH, U 109.7.2123.
- Szondi Peter (1951), „Kritische Bemerkungen zu Heideggers Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks*“, Kopie, Nachl. Szondi.
- (1978a) *Schriften*, Bde. I-II, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1978b [1956]), *Theorie des modernen Dramas*, in Szondi 1978a, Bd. I, 9-148.
- (1978c [1961]), *Versuch über das Tragische*, in Szondi 1978a, Bd. I, 49-260.
- (1978d [1972]), *Eden*, in Szondi 1978a, Bd. II, 390-398.
- (1993), *Briefe*, hrsg. von Christoph König und Thomas Sparr, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- Szondi Léopold (1968), Brief an Gershom und Fania Scholem, 17. März 1968. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Sign. A:Szondi, 88.9.1409.
- (1973) „Schicksalsanalyse – eine Selbstdarstellung“, in L.J. Pongratz (Hrsg.), *Psychotherapie in Selbstdarstellungen*, Bern-Stuttgart-Wien, Huber, 413-457.
- (1977 [1968]) „Das Pontifex-Ich. Das Ich als Überbrücker aller Gegensätzlichkeiten“, in Ders., *Freiheit und Zwang im Schicksal des Einzelnen*, Bern-Stuttgart-Wien, Huber, 77-82.
- Szondi-Radványi Lili (1993), „Ein Tag in Bergen-Belsen“, in Alois Altenweger (Hrsg.), *Leopold Szondi. Zum 100. Geburtstag (Szondiana Sonderheft II)*, Zürich, Szondi-Institut, 43-60.
- Thouard Denis (2015), „Form and History: From Lukács to Szondi“, in Zepp Susanne (Ed.), *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*, Paderborn, Wilhelm Fink, 31-41.

Der arme Verwandte am Tisch: Die kritische Hermeneutik von Peter Szondi und der jüdische Literaturbegriff

Karl Vajda

Budapest University of Jewish Studies (<vajdak@or-zse.hu>)

Abstract

The aim of this paper is to examine critically Peter Szondi's literary hermeneutics from the perspective of his "huphainologic" concept, which stems from the Aristotle-inspired poetological character of this hermeneutics. In order to perform this task, I seek to answer the question whether Szondi's text- and scriptocentrism is not a consequence of its neglect of the Jewish exegetical tradition. For the sake of giving an adequate analysis of problems raised by this question, I contrast the occidental, text-centered concept of Revelation with its oriental counterpart based on consonant script. As a next step, in this context, I give an outline of the reading- and interpretation-centred concept of Scripture characteristic of the period of Tannaim, touching upon the topic of middot (the methods or principles used by rabbinical hermeneutics), as well as exploring the dynamic nature and exegetical creativity of the reading- and interpretation-centred approach to Hebrew Revelation.

Keywords: *Jewish exegetical tradition, literary hermeneutics, middot, scriptocentrism*

Wird der hermeneutische Nachlass von Peter Szondi nach mehr denn vierzig Jahren unter dem Aspekt seiner literaturtheoretischen Aktualität in den prüfenden Blick genommen, so springt seine Bemühung in die Augen, die literarische an der philosophischen Hermeneutik auszurichten (Szondi 1975a, 13, 141). Szondi bezieht sich dabei immer wieder auf das seins theoretische Denken jenes Heidegger, der Ontologie in einer seiner frühen Freiburger Vorlesungen mit der Hermeneutik der Faktizität in eins gesetzt hat (Heidegger 1995 [1988], 3, 14-20, 74), Hermeneutik als phänomenologisch-kritische (ebd., 89) Destruktion begriff (ebd., 105-106)¹ und der seit seiner seins geschichtlichen

¹Im Gegensatz zu Jean Grondin (vgl. 2001, 7) halten wir die zentrale Stellung, die das Verstehen und damit der Phänomenalbereich der Hermeneutik im Denken des jungen Heideggers einnimmt, für einen Faden des Lebenswegs, der Heideggers gesamtes Œuvre überzieht und nie abreißt.

Kehre „unterwegs zur Sprache“ der Philosophie sowohl als auch der Philologie wie ein Splitter unter dem Fingernagel brennt, eitert und wohl nie verheilt. Szondi scheint anhand der in seinem gesamten hermeneutischen Œuvre zerstreuten Heideggerbezüge (Szondi 1975a, 9, 13, 150, 170) in aller Klarheit und Schärfe erkannt zu haben, mit welcher Wucht die Fundamentalanalyse des Daseins beim Nachweis des vorprädikativen Verstehens für das Fortdenken früherer hermeneutischer Einsichten ins Gewicht fällt.

Selbstverständlich ist dieses Ernstnehmen des existential verstandenen Verstehens gleichwohl keineswegs. Der Philologe Peter Szondi ist durch die Eigengesetzlichkeit Heideggerscher Gedankengänge eher irritiert² als inspiriert. Die Ironie, mit der Heidegger hin und wieder bedacht wird, mutet mitunter maliziös an und Szondis Kritik kann zuweilen in eine selbstgerechte Ungerechtigkeit entgleisen³.

Gerade vor dem Hintergrund dieser durchaus kritischen Einstellung fällt auf, dass die engen Zusammenhänge zwischen den Veränderungen des Verstehensbegriffs in der Philosophie und dem Wandel des Werkverständnisses in der Literaturwissenschaft bereits im Anfangskapitel von Szondis propädeutischer Vorlesung *Einführung in die literarische Hermeneutik* aus dem Wintersemester 1967/1968 mit deutlichem Nachdruck betont werden (Szondi 1975a, 11). Die Unterscheidung einer literarischen Hermeneutik von der Auslegungslehre der klassischen Philologie, mithin die Differenz zwischen neu- und altphilologischer Hermeneutik⁴ stehe und falle Szondi zufolge sogar mit der Erkenntnis, dass der ästhetische Charakter des auszulegenden

² Szondi kann sich an Heideggers Deutung der Hölderlinschen Feiertagshymne nicht wortlos hinwegsetzen und spricht in einer ziemlich durchsichtigen Bescheidenheitsformel die wohl radikalste Kritik aus, die dem Freiburger Philosophen als Interpreten und Hermeneuten gegenüber erhoben werden kann: „Im Dienste dieser Ausführungen über das Heilige steht alles, was in den zitierten Sätzen behauptet wird. Über ihren philosophischen Gehalt will ich mir kein Urteil erlauben. Feststehen dürfte aber, daß sie als Erläuterung zu Hölderlins Hymne in allen Punkten falsch sind“ (Szondi 1975b, 286).

³ Am deutlichsten ergießt sich die philologische Galle über Heidegger in der Vorlesung ausgerechnet über einen Philosophen. In der Hegelvorlesung aus dem Wintersemester 1964-1965 macht Szondi in Klammern eine bissige Randbemerkung, die Heidegger nicht mehr bloß als willkürlichen, also philologisch ungeschulten Interpreten, sondern schon als Denkenden, mithin als Philosophen treffen soll: „So beiläufig Hegel hinzuzufügen, man müsse die Möglichkeit eingestehen, daß sich bei solcher symbolischen Erklärungsweise häufig bloß künstliche, witzige Kombinationen wie beim Etymologisieren einschleichen können (320; 13; 405) (Das könnte einen auf die tollkühne Idee bringen, daß Hegel die Schriften Heideggers gekannt hat)“ (Szondi 1974, 369). Die zitierte Bemerkung steht in deutlichem Widerspruch zum zwei Jahre später Gedachten (vgl. Szondi 1975a, 121).

⁴ Wie relevant diese Unterscheidung ist, zeigt die gerade aufgrund von Szondi aufgestellte und sogleich für falsch befundene These, mithin die Erwartung, die ältere Formgeschichte hätte den ästhetischen Grundzug der (neutestamentlichen) Literatur vor Augen gehalten. Vgl. Körtner 1994, 119.

literarischen Textes nicht erst die Folge einer würdigenden Interpretation ist, sondern schon von vornherein als „Prämisse der Auslegung“ zur Geltung kommt, jegliches literarisches Textverständnis erst überhaupt möglich macht und jedwede Auslegung leitet (ebd., 13), mithin ein Grundzug des vorprädi-kativen Verständnisses von Literatur ist.

Szondi erblickt daher die spezifische Aufgabe der neuphilologischen Hermeneutik in der Ausarbeitung einer materiellen Theorie der Auslegung, welche die neuere Philologie mit der Ästhetik versöhnt, auf dem heutigen Kunstverständnis beruht und sich ihrer historischen Relativität absolut bewusst ist (Szondi 1975a, 20; siehe dazu auch Rastier 2003, 142 f.).

Da sich das Literarische zwischen keine Regeln zwingen lässt, schwebt Szondi eine kritische Hermeneutik (vgl. dazu auch: Apel 2007, 111.) des mitunter Regelwidrigen vor, „deren Stoffverbundenheit sich gerade in der Klärung der Kriterien ausdrückt, welche die Bestimmung des Textes dem Verstehen an die Hand gibt“ (Szondi 1975a, 185). Unter Stoff und Materie wird hier allerdings stets der literarische Text als solcher verstanden (ebd., 12), also nicht wie bei den Strukturalisten (vgl. etwa Kristeva 1972, 244.) die korpuskulären Aufbauelemente desselben. Ohne diese philosophisch fundierte, dem Ästhetischen gegenüber aufgeschlossene, zugleich aber kritisch-materielle, ja faktische (Szondi 1975a, 191), mehr noch: artefaktische, d. h. textpoetologische Ausrichtung der literarischen Hermeneutik würde der Literaturwissenschaftler bei einem hermeneutischen Symposion, so Szondi in einem späteren Vortrag, neben dem Theologen und dem Juristen nur einen armen Verwandten abgeben (Szondi 1975c, 404). Der weitere Verlauf der Einführungsvorlesung, die Heraufbeschwörung der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung der Hermeneutik seit Chladenius bis Schleiermacher entspricht nicht nur der propädeutischen Zielsetzung, sondern er stellt auch den Versuch einer kritischen Sichtung all jener Gedanken und Einsichten früherer hermeneutischer Theorien dar, die geeignet sind, in eine neuphilologische Hermeneutik aufgenommen zu werden. Der etwas doch abrupte Abschluss der Vorlesung zeugt indessen davon, dass der Suizid von Szondi auch diesem Unterfangen die endgültige, ja eigentliche Ausführung versagt hat. Stark fragmentarisch dürfte uns vierzig Jahre später der hermeneutische Ansatz von Peter Szondi gleichwohl nicht nur wegen der womöglich fehlenden zweiten Hälfte der Einführungsvorlesung vorkommen. Seine Überzeugung, nämlich dass „das Ziel der Auslegung im 18. Jh. die Kenntnis der im Werk abgehandelten Sache, im 19. die Kenntnis des Autors, im 20. die Kenntnis des Werks“ sei (Szondi 1975a, 111), verdient eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Textes als überliefertem *Terminus technicus* der *Ars poetica*. Es wird denn vor allem zu fragen sein, ob er sich mit der ontologischen Wende der philosophischen Hermeneutik verträgt und zum Leitfaden der hermeneutischen Explikation des Literarischen geeignet ist.

Der Skriptozentrismus von Szondi ist die Folge einer mehr denn zweitausend Jahre alten abendländischen Konvention. Sie folgt aus dem hylemorphischen Grundkonzept der Literatur. Dieses wiederum ist eine fundamentale Notwendigkeit der Philologie. Sie folgt zwingend aus der poetologischen Grundlegung jedweder modernen Literaturtheorie. Literatur gilt ja seit Aristoteles als Dichtung. Dichtung wird wiederum als Kunst und Handwerk, mit einem Wort als τέχνη, verstanden und verständlich gemacht. Dies ist der Preis, der für die Art und Weise zu entrichten ist, wie Aristoteles den Phänomenalbereich der Literatur Platons erbitterter Dichterkritik entrissen und einer wissenschaftlichen Systematik zugänglich gemacht hat.

Platon ging bei seiner Kritik an den Dichtern bekanntlich noch von dem überlieferten, durch und durch mythologischen, Verständnis der Dichtung aus. Diesem vorklassischen Literaturverständnis galt die Dichtung als eine Gnade der Musen. Diese überaus altgriechischen Göttinnen waren es, die die Dichter und Rhapsoden begnadeten. Nicht, indem sie ihnen die Gabe, das Talent des Dichtens verliehen hätten. Sie begnadeten sie vielmehr, indem sie sie ergriffen und in ihren Besitz nahmen. Dichtung war noch nicht Menschenkunst, sondern Göttergunst. Der Dichter oder der Rhapsode galt, solange er Dichtung von sich gab, als ἔνθεος, als "eingegöttert" (vgl. Platon, *Ion*, 234b). Seine dichterische Begeisterung, sein Enthusiasmus (ἐνθουσιασμός) galt nicht etwa, wie heute das allgemein verstanden wird, als die Erregung seines Gemüts, sondern ganz im Gegenteil als dessen gänzliche Ausblendung: Der Geist, der ihn begeisterte, indem er ihm eingehaucht, *inspiriert* wurde, war ein fremder, ein nicht menschlicher, ein übermenschlicher, ein göttlicher. Solange die Muse dem Dichtenden innewohnte und aus ihm heraus sprach, hielt auch das Menschsein des Dichtenden inne. Dieser Zustand der Begeisterung, dieser Ergriffenheit durch den Geist der Göttin, glich einer Entrückung (ἔκστασις), einem Austritt der Seele aus dem Leibe (siehe hierzu Rohde 1894 [1890], 311; Fuhrmann 1973, 74.). Zudem schien der Dichtende während der göttlichen Ergriffenheit jeglichem Geheiß von Besonnenheit und Vernunft weit entrückt (ἔκφρων) zu sein (vgl. Platon, *Ion*, 234b). Das war auch der wichtigste Grund für die erbitterte Dichterkritik des Platon. Wer ja bloß Resonanzraum des Göttlichen und daher nicht selbst der Ursprung der Dichtung ist, kann auch über keine einschlägigen Kenntnisse und Kunstfertigkeiten verfügen, geschweige denn, berichten. Dichtung musste deshalb epistemologisch konsequent aus der Perspektive der Philosophie in die unnahbare und deshalb auch gleichgültige Sphäre des ewig Göttlichen entrücken. Dichtung galt vor der *Poetik* des Aristoteles als etwas durch und durch Unwissenschaftliches.

Aristoteles treibt die Rehabilitierung der Dichtung ebendeshalb vorzugsweise mit erkenntnistheoretischen Mitteln voran. Er ordnet die Dichtung den handwerklichen Berufen (τέχναι) zu. In seinem völlig neuartigen, poetologischen, produktionszentrischen Konzept ist die Dichtung die Kunst von Dichtern und Schriftstellern. Einer Gottheit und deren göttlicher Anwesenheit,

ihrer Parusie, kurzum einer Theophanie bedarf es zur Erklärung des literarischen Phänomens fortan nicht mehr. Die Dichter bringen in Analogie zu den anderen Handwerken Gebrauchsgegenstände, literarische Kunstwerke hervor, die aus dem Rohstoff Sprache gefertigt, jeweils in unterschiedliche Form gebracht, in materieller Unmittelbarkeit vorliegen und Wirkungen hervorrufen (*De arte poetica*, 1449b, 20-31). Die Produktivität der Dichtenden hat eine in ihnen selbst liegende Quelle. Sie üben ihre Kunst aus, weil und insofern sie das können, kurzum im Besitz aller hierzu notwendigen Kunstfertigkeiten sind.

Dieses Konzept mochte indessen gerade deshalb einleuchten, weil die neue Gattung populärer Massenveranstaltungen, die Tragödie eben, stets mit dem Aufbewahren einer als kanonisch geltenden Niederschrift einherging. Jedes zur Ehre des Gottes Dionysos aufgeführte Schauspiel war in einem Staatsexemplar hinterlegt (vgl. Blume 1978, 17-45; Fischer-Lichte 1990, 13-19 und Leonhardt 1999, 530; vgl. auch Mueller-Goldingen 2010, 20) und galt in diesem festgelegten Wortlaut als sakrosankt, somit als unantastbar und als etwas, was der göttlichen Ewigkeit geweiht war. Das Drama als vollzogene Kulthandlung und somit als Gottesdienst, Werk mitsamt seinen Wirkungen konnte mit einer nur am Anfang gezwungenen Gedankenverbindung gleich auf die aufbewahrte schriftliche Vorlage bezogen werden. Das heutige komplexe Werkverständnis war damit in seinen wesentlichsten Zügen bereits entworfen.

Die Faktizität der Dichtung ist seitdem im gesamten Abendland als Artefaktizität gedacht. Diese Tradition ist so stark, dass selbst noch der sonst so eigengesetzliche, eigensinnige und eigenbrötlerische Heidegger in seinem Kunstwerkaufsatz anfangs nahezu aufhört zu heideggern und darauf losaristotelisiert⁵ weil er sich nur auf Umwegen der Poetologie an das literarische Wahrheitsgeschehen heranzutreten traut (Heidegger 1980 [1950], 25).

Der Dichter gilt für diese poetologische Tradition als Erzeuger (*Poet*, *Urheber*) und Hersteller (*Schriftsteller*). Er setzt sich ins Zeug, indem er Hand ans Werk legt. Das literarische Kunstwerk gelangt dabei als eine materielle Substanz in den Blick poetologischer Forschung. Der Poet, der Schöpfer, der Verse-, Dramen- und Eposmacher verhält sich bei der Verrichtung, und d.h. nun mehr bei der Herstellung seines Werks, wie andere Handwerker auch: Er überwindet den Widerstand des Rohstoffes (ύλη) (vgl. Gadamer 2000 [1994]), entledigt das in Entstehung begriffene Werk überflüssiger Stoffreste und entlässt so seine Gestalt (μορφή) in ihre Vollendetheit⁶. Er setzt dabei je

⁵ Vgl. beispielsweise: "Um das Wesen der Kunst zu finden, die wirklich im Werk waltet, suchen wir das wirkliche Werk auf und fragen das Werk, was und wie es sei" (Heidegger 1980 [1950], 3).

⁶ Siehe hierzu vor allem das Standbildbeispiel des Aristoteles unter *Metaphysica* VII, 1029a, 2-6.

nach Bedarf Teile und Stoffe hinein, wie etwa der Baumeister Tore in ein Haus baut oder Säulen in einem Tempel errichtet (*De arte poetica*, 1453b, 11-14).

Das literarische Kunstwerk ist ein kunstvoll hergestelltes Gewirk teils von Handlungen, deren Knoten man schürzt und löst (*De arte poetica*, 1456b, 10) wie etwa ein Weber einen Teppich, teils aber das Gewebe gut getroffener Worte (λέξις; vgl. 1450a, 14-15, mit 1458a, 19-35), gewandt verwobener sprachlicher Elemente. Cicero gibt in diesem Sinne zu, seine Briefe zwar aus gewöhnlichen Worten des Alltags aber gleichsam zu weben (vgl. Cicero: *Epistulae ad familiares* 9, 21 (24), 1). Und was bei Cicero noch durch ein Tätigkeitswort ausgedrückt wird, rückt bei Quintilian schon als Grundbegriff, ja vielleicht schon als tote Metapher und somit als Kunstwort, als *terminus technicus* einer τέχνη, in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Reflexion. Der rhetorischen Auffassung des Quintilian zufolge bestimmt sich der Wert eines Ausdrucks nach seiner Stelle innerhalb des Wortgewebes oder mit der inzwischen eingebürgerten toten Metapher gesprochen, innerhalb des Textes (*in textu*; vgl. Quintilianus: *Institutio oratoria* 9, 4:13).

Eine ganze Reihe wichtiger Begriffe der gängigen Literaturwissenschaft wie *Text*, *Motiv*, *Stoff*, *Erzählfaden* oder *-strang* wären ohne die hylemorphische Grundlegung der Philologie durch Aristoteles wohl kaum denkbar. Zur Verwendung solcher Grundworte bedarf es wiederum der unerschütterlichen Überzeugung, das konkret Literarische sei nichts anderes als ein Kunstwerk, dem amorphen Zustand des noch nicht Formuliert-Seins entrissen und in eine bestimmte Form gebracht, aus dem nahezu unendlich weichen Stoff der Sprache durch das Handwerk des Dichters geflochten⁷.

Aus diesem hylemorphischen Verständnis der Dichtung und aus der ihm zugrundeliegenden Handwerksanalogie erwächst der Literaturwissenschaft jedoch nicht nur ein technonomisches Selbstverständnis, sondern auch der Zwang, das literarische Geschehen in zwei zeitlich unterschiedliche und wesentlich verschiedene Bewandnis- und Ereignisstrukturen zu trennen, nämlich in Produktion und Rezeption. Zwischen beiden besteht indessen eine sonderbare Unschärferelation. Die Literaturwissenschaft wendet sich entweder der Morphologie der Werkstruktur und der daran angeblich abnehmbaren Poetizität zu, aber die dabei ermittelte und poetisch beabsichtigte wirkungsästhetische Potenz kann sie dann am Rezeptionsvorgang nicht überprüfen und somit weder verifizieren noch falsifizieren, oder aber sie wendet sich gleich dem Rezeptionsvorgang zu, dann kann sie allerdings über den Zusammenhang zwischen Werk und Wirkung nichts feststellen, denn sobald sich der Literaturwissenschaftler der Werkstruktur zuwendet, um sie auf das konkrete Moment des Rezeptionsvorganges zu beziehen, muss er das literarische Werk ästhetisch

⁷ Siehe zu diesen Fragen vor allem: Scheid, Svenbro 2003 [1994], 17-18, 161-162; Wagner-Hasel 2006, 15-17.

wahrnehmen, folglich selbst ein Rezipient sein. Dann allerdings verfällt er jener Wirkung, die er doch forschend untersuchen sollte. Niemand kann zur selben Zeit an der Rezeption beteiligt sein und seine neutrale, zu nichts gedrängte, beobachtende Außenposition als Analytiker derselben Rezeption bewahren (Gombrich 1967, 200). Das einzige Bindeglied zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik scheint somit das in beiden Phänomenalstrukturen als identische Grundlage (Vorlage) gesetzte literarische Kunstwerk, kurzum der Text, das Faktum, das *Arte factum* zu sein.

Durch diese Zusammenfassung des hylemorphischen Grundzuges philologischen Denkens, so bündig und daher unzureichend sie angesichts der Komplexität literaturtheoretischer Ansätze und hinsichtlich deren vielfältiger metaphysischer Implikationen und Komplikationen auch immer bleiben muss, dürfte indessen das, was im Mittelpunkt des hermeneutischen Nachlasses von Peter Szondi steht, dennoch zur Genüge verdeutlicht sein. Unter Nachlass verstehen wir nun gleichwohl nicht die Hinterlassenschaft, noch die veröffentlichten Werke oder die erhalten gebliebenen Manuskripte von Peter Szondi, sondern sein Vermächtnis. Denn der eigentliche Auftrag seiner literarischen Hermeneutik besteht darin, dem textuellen Bezug der Philologie angesichts des vorprädikativen Verstehens im Sinne des Seinvollzugs im ontologischen Horizont auf den Grund zu gehen.

Szondi schreitet den Entwicklungsweg abendländischer Hermeneutik in beispielhafter Gründlichkeit ab. Er konzentriert sich dabei auf die exegetische Problematik der Textualität, ohne die Erkenntnisse der philosophischen Hermeneutik aus den Augen zu verlieren. Was bei ihm ausschließlich im Zusammenhang der Entstehung des biblischen Kanons und auch dort nur durch die Vermittlung von anderen kurz aufscheint, da es unter der Steinlawine von gutbürgerlicher Assimilation und am eigenen Leib erlebter Schoah begraben und verschüttet liegt, nämlich die Hermeneutik des Judentums, dieses Szondi zwar angestammte, von ihm jedoch nie angetretene Erbe, soll nun in kontrastiver Weise dem abendländischen Konzept der Textualität an die Seite gestellt werden.

Der Judaismus ist eine der monotheistischen Offenbarungsreligionen. In seiner Mitte steht folglich das geoffenbarte Wort Gottes. Wir sind gewohnt gleich zu denken: die Heilige Schrift, die *Scriptura* etwa des Martin Luther. Nichts wäre indessen ein größeres Missverständnis. Der einschlägige hebräische Termin ist die beredteste Widerlegung unserer einschlägigen Erwartung. Gottes geoffenbarte Wort heißt in aller Klarheit und Schärfe nicht *Schrift* (*Ketaw*, כְּתָב)⁸, sondern *Mikra* (מִקְרָא). Denn das hebräische Schlüsselwort für die Überlieferung der göttlichen Offenbarung ist eine Ableitung aus dem Verb *kara* (קָרָא). Es bedeutet außer *rufen* und *beim Namen nennen* auch noch *in die Menge rufen*, mithin *öffentlich*

⁸ Der Ausdruck *קדש כתיב הקדש* scheint eine späte(re) Lehnübersetzung zu sein.

vorlesen, kurzum *lesen*⁹. Die althebräische Auslegungslehre kehrt somit – frei von der aristotelischen Handwerksanalogie und ihren mannigfachen metaphysischen Implikationen – nicht die Niederschrift eines Textes als den eigentlichsten Vollzugsakt seiner einmaligen Schöpfung und somit die vermeintlich stoffliche Medialität der Offenbarung hervor. Sie betont das Gegenteil und stellt diejenigen unzähligen Interpretationsakte in den Mittelpunkt, deren es dazu bedarf, Gottes geoffenbartes Wort überhaupt erst hörbar und somit offenbar zu machen¹⁰. Die Öffentlichkeit der Offenbarung ist nicht im Medium der Schrift, oder mit einer immer noch spukenden toten Metapher ausgedrückt, nicht im Textkorpus sichergestellt, sondern in kundiger Verkündigung ermöglicht. Nicht einmal die Buchstaben können der Offenbarung eine Gestalt verleihen. Sie setzen höchstens ihren Geist frei. Dieser lässt sich wiederum erst in der Öffentlichkeit, ja in der Offenheit der Rezeption erfahren, denn der Geist der Offenbarung ist *Ruach* (רוח), d.w.s. ein Windhauch. Er haucht zwar an. Ja er macht sogar Tote lebendig. Er entflieht und entweicht jedoch auch. So verbindlich Gottes geoffenbartes Wort auch immer ist, es selbst bleibt stets ungebunden. Es waltet und schaltet. Es ist gleichwohl mit jedweder Disponibilität unvereinbar. Nichts bindet es, nichts schlägt es in Ketten, nichts kann ihm etwas anhaben, nichts fasst es. Es umfasst vielmehr alles. Es kann gelernt und sogar gelehrt werden. Beherrschen lässt es sich gleichwohl nicht. Die Offenheit der Offenbarung schließt vielmehr sowohl den öffentlichen Ablauf wie auch den offenen Ausgang der Auslegung, des interpretierenden Lesens, der verstehenden Rezeption mit ein. Die Offenbarung ist keine Gegebenheit einer religiösen Vergangenheit und damit ein frommer Nachvollzug, eine nachträgliche Reproduktion. Offenbarung ist vielmehr die geschehende Gegenwart monotheistischer Heilsgeschichte und die Vergegenwärtigung des in ihr Geschehenden. Sie ist die ihrem Wesen nach offene Rezeptionsgeschichte von Gottes geoffenbartem Wort¹¹. Sie vollzieht sich von Geschlecht zu Geschlecht, von Gläubigem zu Gläubigem, von Tag zu Tag.

⁹ Die Öffentlichkeit dieses Lesen klingt in der Redewendung *jemandem die Leviten lesen* noch mit an. Siehe hierzu auch: Schorch 2007, 108-122.

¹⁰ Die Entscheidung zwischen *Lesung* und *Schriftgewebe* im Sinne der toten Metapher eines Textes okzidentalen Denkschemas scheint eine stillschweigend-bewusste gewesen zu sein. Aus dem Zeitwort *mašach* (מָשַׁח), *mischen*, *weben* wird neben dem etwas älteren biblischen Hauptwort *Mašach* (מָשַׁח), *Vorhang*, *Decke* (vgl. etwa Ex 40:5) um die Zeitenwende das durchaus metaphorische Kunstwort *Massechet* (מַסְכֶּת) gebildet. Gleichwohl bleibt dieser Fachbegriff nur der Bezeichnung einzelner Traktate des Talmuds vorbehalten und erhält trotz der intensiven sprachlich-kulturellen Beziehungen zwischen rabbinischem Judentum und römischem Westen weder die Bedeutung noch die Stellung, die das Wort *textus* im Abendland hat. Den Wortlaut einer konkreten Lesung, die „Fassung“ der okzidentalen Textmetaphorik, heißt auf Hebräisch *Nussach* (נוסח), was zudem stets die Deutungsinstanz einer Öffentlichkeit impliziert.

¹¹ Die „Offenbarung geschieht durch denjenigen, der sie empfängt, durch das inspirierte Subjekt“ (Übersetzung von Thomas Wiemer 1998 [1992], 341; Lévinas 1974, 199: „...la revelation se fait par celui qui la reçoit, par le sujet inspire...“).

Damit ist jedoch auch ein Literaturverständnis angedeutet, in dem sich genauso keine sachliche Objektivierung auf der Ebene der Textualität mehr denken lässt, wie wenig im Verständnishorizont göttlicher Offenbarung ein *alter deus*, ein kleiner Schöpfergott namens Autor denkbar ist. Die biblische Literarizität entfällt in keine produktive und keine reproduktiv-rezeptive Phase. Sie fängt erst mit dem Lesen an. Die Entstehung der Offenbarungsliteratur, die mit einem anderen Schlüsselwort *Weisung, Torah* (תורה) heißt¹², kann in der rabbinischen Tradition ebendeshalb der Welterschöpfung vorausgehen. Die Literatur hat in diesem Konzept einen mundialen Charakter, der als absolut verstanden wird.

In der hermeneutischen Tradition des Judentums lässt sich zudem eine nicht gedeutete Schrift nicht denken. Bedeutung setzt immer schon Deutung und somit deutendes Lesen, besser gesagt, Gelesen-Haben voraus. Deshalb heißt die Bibel im Althebräischen *Lesung* und nicht *Schrift*. Wo sie die aktuelle Einmaligkeit und die kontinuierliche Selbigkeit der Offenbarung zu Wort bringt, greift die jüdische Tradition im Mittelalter zu einer sehr einleuchtenden Metapher: Sie spricht von den sieben Gesichtern der Bibel (שבעים פנים לתורה) (vgl. Bamidbar Rabba 13:15). Jedem Lesenden wendet das Schriftbild der *Lesung* (מקרא) ein anderes Gesicht zu, jedem bietet es einen anderen ihm in seiner Jeweiligkeit geltenden Anblick. Indessen kann die objektive, in der Textualität kunstvoll, d. h. technisch gesicherte Identität der Offenbarung dem biblisch-jüdischen Denken gerade deshalb fremd bleiben, weil die hebräische Konsonantenschrift jene Illusion der Eindeutigkeit schlichtweg unmöglich macht, die die Alphabetschrift in der griechisch-lateinischen Kultur mindestens, solange das Geschriebene nicht in zeitlich-kulturellen Abstand gerückt ist, immer wieder aufkommen lässt. Es sei uns erlaubt, diese Eigenart althebräischen Literaturverständnisses in aller Kürze mit Hilfe einer Geschichte aus dem Talmud vor Augen zu führen.

Rabbi Meir war mit Brurja, der exegetisch bewanderten Tochter des Rabbi Chanina ben Teradjon verheiratet. Sie ist die einzige Frau, die in der talmudischen Literatur als gelehrt bezeichnet wird. Sie soll ihren Mann im Studium der Offenbarung etwas sogar noch übertroffen haben. Als sie einmal von sittenlosen Nachbarn bedrängt waren, ließ sich Rabbi Meir von seiner Wut packen und zur Verzweiflung hinreißen. Er flehte Gott an, ihre Feinde zu vernichten. Als dies seine Frau vernahm, stellte sie ihn zur Rede:

Was fällt dir denn bloß ein? Betest du wider sie, weil es [in Ps. 104, Vers 35] geschrieben steht: ‚Es mögen die Sünder bis auf den letzten verschwinden?‘ (מִי־תֵאָדָרְךָ: (׳תִּמְנוּ הַחַטָּאִים׳) Heißt es denn dort etwa: *Sünder?* (הוֹטָאִים) Fürwahr *Sünden* steht dort

¹² Auch die Torah, die Weisung setzt begrifflich ein offenes Rezeptionsgeschehen aus. Der Unterwiesene zieht aus der Weisung durchaus *seine* Lehre. Sie stellt damit einen dynamischen Begriff dar, „der eher ein Konzept umreißt, als eine starre Größe.“ Vgl. Schipper 2012, 221 f.

geschrieben! Auch sollst du den ganzen Vers mit dazu lesen: ‚Dann gibt es der Übeltäter keinen mehr.‘ Bete lieber für sie, auf dass sie Reue und Umkehr tun, dann wird es [auch] der Übeltäter keinen mehr geben. (Brachot 10a; Hervorhebung von mir)

Rabbi Meir sieht ein, dass seine Frau recht hat, also er zieht seiner eigenen Lesart eine fremde vor, und fleht Gott diesmal für die Umkehr der Sünder an. Und siehe, sie tun in der Tat Buße und Umkehr (vgl.: Brachot 10a). Exegetisch ist dabei entscheidend, dass sich das Wort *Chataim* (חטאים), also das Schriftbild scheinbar desselben Wortes, unterschiedlich vokalisieren und somit deuten lässt. Brurja liest חטאים, Rabbi Meir hingegen חטאים. Seine Frau untermauert ihre Lesart mit der Begründung, der weitere Verlauf desselben Verses lehre doch, dass der Psalm unmöglich *Sünder* meinen könne, denn dadurch dass ein bestimmter Typ von Frevlern verschwände, bliebe ein anderer Typ von Frevlern noch erhalten, würden jedoch die Sünden verschwinden, so könne es auch keine Übeltäter mehr geben. Der Interpretation der Brurja liegt also stillschweigend die gängige rabbinische Typologie der Sünden zugrunde. Das Wort *Chet* (חט) und das daraus abgeleitete *Chataim* (חטאים) meint laut dieser Klassifizierung die Art von Sünde, die jemandem ohne Absicht geschehen, gleichsam nur unterlaufen ist, bzw. einen Sünder, der ohne Absicht gesündigt hat. Das in der Fortsetzung des Psalmverses fallende Wort *Reschaim* (רשעים) meint hingegen schon eindeutig solche, die ihren Mitmenschen mit Absicht etwas Böses antun. Diese zusätzliche sündentypologische Bedeutungsebene nimmt dem Ausdruck *Tamam* (תָּמַם – תָּמִים), *bis auf den letzten verschwinden*, jenen Zusammenhang mit anderen einschlägigen biblischen Parallelstellen (vgl. *Num* 14:35; *Jer* 14:15 und 44:12) der den von Rabbi Meir angenommenen Sinn göttlichen Strafgerichts untermauern könnte. Zu diesem sündentypologischen Verständnis der heraufbeschworenen Offenbarung muss Brurja überdies die ו-Konjunktion in dem Wort *Urschaim* (רשעים) anstatt im Sinne von *auch* in der finalen Bedeutung von *und dann, folglich* deuten. Indem sie so verfährt, und dies begründet ihre Überzeugungskraft erst recht, hilft sie einer der dreizehn Auslegungsregeln alt-hebräischer Hermeneutik (עשרה מידות שהתורה נדרשת בהן שלש) zur Geltung (das sogenannte מענינו דבר הלמד מענינו)¹³.

Dieses kurze Fallbeispiel des althebräischen Literaturverständnisses führt in aller Klarheit vor Augen, dass die Offenbarungsliteratur viel weniger einen Text, geschweige denn einen textuellen Gegenstand meint als vielmehr einen *Actus exercitus*. Die Offenbarung, die religiöse Literatur im Sinne der *Mikra* (מקרא), der *Lesung*, ist ein komplexes sprachlich-kollektives Überlieferungsgeschehen, das von den Rezipienten keineswegs zu trennen ist. Zur aktuellen Lesart der *Lesung* kommt es vielmehr als einem existentiellen Vollzug teils vorprädikativer, teils prädikativer, teils bewusster, teils unbewusster Verstehensakte.

¹³ Vgl. die Einleitung zur Sifra.

Als vorprädikatives Seinsverständnis lässt sich in unserem Beispiel die ethische Befindlichkeit der Brurja ausmachen. Sie akzeptiert ein Gebet, das sich zu einem Fluch ausartet, augenscheinlich selbst dann nicht, wenn es ihr das Leben retten sollte. Aus diesem dunklen Gefühl, aus diesem Widerwillen wird ein Wille. Das bereits Verstandene wird ins Bewusstsein gehoben: Sie will nicht nur selbst gerettet, d. h. erlöst werden. Sie wagt es, das Maß zu verlieren und zu wollen, dass selbst die Übeltäter, ihre Feinde heil davon kommen und zudem Anteil am Heil haben. Und das geht nur, wenn sie von ihren Sünden befreit werden, wenn ihre Existenz nicht ausgelöscht wird, sondern eine totale, eine restlose Umwälzung erfährt. Diese Totalität ist in dem Wortstamm der ursprünglichen Vernichtungsformel *Jitamu* (יָתַמוּ), in der aus drei Konsonanten bestehenden „Wurzel“ *Tamam* (תָּמַם) paradoxerweise auch semantisch vorgesehen, vorgeahnt, vorverstanden, vorgesprochen. Aus der gleichen Wurzel bildet sich nämlich auch die Vorstellung zeremonieller (siehe z. B. *Ex* 12:5; 29:1; *Lev* 1:3; 1:10; 3:1; 3:6 etc.) und ethischer (siehe z. B. *Jos* 24:14; *Richt* 9:16; 9:19; *2 Sam* 22:24 etc.) Tadellosigkeit (תָּמִים)¹⁴. Denn *die Sprache spricht* auch hier und der Mensch spricht nur insofern, als er der Sprache entspricht (vgl. Heidegger 1996 [1967], 72).

Die Ironie des Talmuds verbirgt sich in dem letzten kurzen, nahezu als beiläufig anmutenden Satz: „Und sie [nämlich die Übeltäter] kehrten um“ (Brachot 10a). Nicht die erste, ansonsten philologisch korrekte, der heutigen Lesart des biblischen Kanons in Christentum und Judentum gleichermaßen adäquate Ausdeutung des Rabbi Meir¹⁵ wird im Himmel erhört, sondern die

¹⁴ Vgl. auch mit dem Neuhebräischen תמימות.

¹⁵ Spätestens an dieser Stelle könnte der Einwand erhoben werden, dass das rabbinische Judentum in den Jahren 700 bis 1000. n.u.Z. den auch erst im zweiten Jahrhundert fixierten Konsonantentext schließlich doch vokalisiert, Varianten, Parallelstellen und vermutete Fehler als solche mit Sonderzeichen kenntlich macht. Ist das nicht die beredteste Widerlegung des von uns angenommenen jüdischen Konzeptes der *Lesung* (מקרא)? Ist das etwa nicht der beste Beweis dafür, dass sich auch das Judentum auf einem geschichtlichen Entwicklungsweg befindet, der in der Kulturgeschichte monotheistischer Offenbarung und abendländischer Zivilisation schlicht und einfach unausweichlich ist, denn mit der wissenschaftlichen Einsicht der rechten Beschaffenheit medialer Fixiertheit schließlich jedes Schriftlichen einhergeht? Scheinbar ist dem in der Tat so. Nur widerlegt weder der Einfluss der christlichen und später der islamistischen Umwelt noch der rituelle Bedarf an einem gemeinsamen verbindlichen Wortlaut das Bestehen eines genuin jüdischen Verständnisses literarischer Rezeption. Um so weniger, da der Anspruch nach einer möglichen Vielfalt der Lesarten weiterhin erhalten bleibt. Es reicht, an die rabbinisch-exegetische Verfahrensweise des „Lies nicht X, sondern Y!“ (אל תקרא א' אלא ב') zu erinnern, wobei X der kanonische Wortlaut, Y eine zumeist anders vokalisierte, mitunter sogar mit einem zusätzlichen Schriftzeichen (meistens mit einer *mater lectionis*) versehene Variante der kanonisierten Lesart ist. Gerade weil sich die legislative Theologie des Judentums zu einem großen Teil dieses Auslegungsprinzips des אל תקרא א' bedient, kann die nachträgliche Vokalisierung das ursprüngliche Konzept der *Lesung* (מקרא) weder ablösen noch in seiner Bedeutung schmälern, die הלכה, die Verbindlichkeit der legislativen Theologie ließe das nie zu.

mit subtiler Hermeneutik untermauerte, sündentypologische und zugleich alle Parallelstellen über Bord werfende¹⁶ Lesart der Brurja, also eines Weibes, eines geschwätzigen Frauenzimmers. Sie handelt dabei erst gar nicht: Das Fluchen, Flehen und Beten ist hier reine Männersache. Brurja hält sich –scheinbar – innerhalb jenes Rahmens weiblicher Bescheidenheit, die Pflicht jeder jüdischen Frau ihrer Zeit ist. Sie darf Gottes Eingriff – ihrem Mann entgegen – nicht herbeibeten. Sie darf und kann sie gleichwohl herbeischwätzen. Und zwar, indem sie mit ihrer maximalistischen Deutung Gottes Barmherzigkeit hilft über Gottes Gerechtigkeit zu siegen, was eine subtile Anspielung darauf ist, dass hier Gott im Sinne der Brurja und im Geiste göttlicher Gnade mitbetet¹⁷. Dieser soteriologisch vollkommene Ausgang ist indessen nur möglich, weil sich die beherzte Frau des Rabbi Meir, diese eminente Rezipientin der *Lesung* und nicht etwa der *Schrift*, in die verheißene, geoffenbarte, mithin in die nur in der Offenbarungsliteratur existente Barmherzigkeit Gottes versenkt und sich auf sie verlässt. Ihr gelehrtes Geschwätz und ihr fester Glaube an Gottes Gnadenwerk ist hier dasjenige, was die Berge versetzt und aus den Übeltätern Fromme, aus den Feinden Freunde werden lässt. Diese Versenkung ist indessen, ontologisch betrachtet, eine literarische Seinsweise. Brurja ist in der biblisch-talmudischen Literatur, mithin in einer teils schriftlichen, teils mündlichen Literatur vollkommen aufgegangen. Ihre Versenkung in der Offenbarungsliteratur erweist sich ontologisch als ein Aufgegangen-sein. Es impliziert eine völlige Offenheit der Offenbarung gegenüber.

Denn, hermeneutisch-ontologisch verstanden, ist nicht das Geschriebene, nicht die buchstäbliche Objektivation des Literarischen die Literatur, sondern dieses Aufgegangen-sein. Kommt es, aus welchem Grund auch, nicht zu diesem versinkenden Aufgehen in Literatur, so tritt ein, was Heidegger in seinem Kunstverkaufsatz für alle sogenannten Kunstwerke in plastischer Eindeutigkeit konstatiert hat: alle Schriften der Literatur liegen dann herum „wie die Kartoffeln im Keller“ (Heidegger 1980 [1950], 3).

¹⁶ Szondi wäre mit dieser „Leichtfertigkeit“ der Brurja unter anderem wegen der Überzeugungskraft der sündentypologischen Argumentation wohl einverstanden: „Die Parallelstelle muß sich wie jeder andere Beleg über ihren Belegcharakter erst ausweisen. Das aber geschieht in der Interpretation. So wertvoll die Parallelstellen für die Deutung auch sind, sie darf sich auf sie nicht als auf von ihr unabhängige Beweise stützen, denn die Beweiskraft haben sie von ihr“ (Szondi 1970, 29). Fasst man die philologische Interpretation als eine Art der Rezeption auf, so spricht sich hier Szondi, ohne sich dessen ganz bewusst zu sein, dafür aus, dass die Parallelstellen in ihrem Sinn als Parallele nicht von der deutenden Rezeption zu trennen sind. Dies impliziert jedoch, dass es dann auch die eigentlich erst zu deutende Stelle nicht sein kann.

¹⁷ Im selben Traktat des Talmuds (Brachot 7a) interpretiert Rabbi Jochanan im Namen des Rabbi Joses Jes 56:7 („Ich will sie zu meinem heiligen Berg bringen und will sie erfreuen in meinem Bethaus“) dahin gehend, dass er als erwiesen erachtet, selbst Gott habe ein Bethaus, wo er dafür beten würde, dass seine Barmherzigkeit seinen Zorn beim Richten überwindet.

Da rührt es auch her, dass es ohne Deutung keine Bedeutung, ohne Lesung keine Schrift, ohne Lektüre keinen Roman gibt. Der strukturalistische Literaturwissenschaftler, der sich gerade anschickt, das literarische Kunstwerk zu analysieren und seine Morphologie auf etwaige vom Autor beabsichtigte semantische Funktionen hin zu untersuchen, entwirft seine Lesung, die Erinnerungen an sein Literarisch-Sein, oder um mit Dilthey zu sprechen und uns eines mit Missverständnissen beladenen Begriffs zu bedienen, sein Erlebnis auf die metaphysischen Kategorien der Poetologie: Er übersetzt aus der Sprache der Dichtung, diesem Haus seines Literarisch-Seins, in die metaphernreiche Sprache der Aristotelischen Handwerksanalogie. Auch hier spricht die Sprache und nicht der Mensch. Man heideggert in der Literaturwissenschaft zwar nicht, dafür aber wird um so konsequenter darauf losaristotelisiert. Die mit dieser Sprech- und Denkweise verbundenen Konventionen leisten der metaphysischen Begrifflichkeit der Poetologie eindeutigen Vorschub. Angesichts der Literatur, die sie beschreiben sollte, bleibt diese Sprechweise dennoch ein Sprechen in fremder Sprache, das der Anstrengung ständiger Übersetzung bedarf. In diesem traurigen Sinne ist Poetologie an und für sich schon praktische Hermeneutik.

Der Philologie scheint hier noch einmal dasselbe zu geschehen, was ihr in der Theorie des Tragischen laut Peter Szondi schon einmal widerfahren ist (1961, 53): Je näher sie einem allgemeinen Begriff der Literatur kommt, umso weniger haften ihm noch das Substantielle und das Stoffliche der metaphysischen Poetologie an. Sobald Literatur nicht mehr als Kunst Ding in den Blick fällt und folglich auch nicht mehr als kunstvoll hergestellte materielle Entität vorgestellt wird, sondern als jenes gesehen wird, was sich begibt und zuträgt, kurzum als eine Seinsweise bestimmter Seiender erkannt und – was schwieriger scheint – anerkannt wird, zeigt sich, dass es zur Literatur – ontologisch gesprochen – eines Daseins bedarf. Eines Daseins, das sein Da literarisch ist. Da liegt auch der Grund dafür, wieso ein „Werk“ für das eine Zeitalter oder für einen Kulturkreis als literarisch gilt, einem anderen Zeitalter oder einem anderen Kulturkreis hingegen nicht als Literatur erscheint. Nicht das Geschriebene, nicht der Text, nicht das Kunstwerk zeichnet sich durch Literarizität aus, sondern das Gelesene, Vorgetragene, Aufgeführte. Und auch dieses nicht von vornherein durch die Art und Weise, wie das Geschriebene niedergeschrieben ist, sondern ausschließlich durch die Art und Weise, wie sie rezipiert wird. Deshalb können Pflichtlektüren des Schulunterrichts für den Lehrer durchaus Literatur sein, für die Schüler jedoch nicht. Und das ist auch der Grund, warum Peter Szondi zu Recht sagen kann, dass die Literaturwissenschaft, die hermeneutische Auseinandersetzung mit Literatur, dadurch gekennzeichnet sei, dass ihr auch noch die ältesten Texte unvermindert gegenwärtig seien (vgl. Szondi 1970, 11). Sollte denn der Text, ontisch formuliert, nicht unvermindert gegenwärtig sein, sollte darin der Rezipient

nicht gänzlich versunken¹⁸, nicht völlig aufgegangen sein, mithin und ontologisch gesprochen, sollte der Rezipient im Vollzug der Lesung sein. Da nicht literarisch zu sein verstehen, so könnte auch von Literatur keine Rede sein. „Das im Verstehen als Existential Gekonnte ist kein Was, sondern das Sein als Existieren“, führt Heidegger in § 31 von *Sein und Zeit* (1986 [1927]) aus. Der Szondi'sche Ansatz einer literarischen Hermeneutik lässt sich vierzig Jahre später in dem Alltag literaturwissenschaftlicher Forschung nur fortführen, wenn wir einsehen, dass im literarischen Verstehen existential Gekonnte ebenfalls kein Was ist, sondern das literarisch Sein als Interpretieren, als Vermitteln, als ἐρμηνεύειν, und zwar in der sowohl zeitlich wie auch räumlich offenen Dimension der Offenbarung literarischer Öffentlichkeit.

Bibliographie

- Apel Friedmar (2007), „Unterschiedenes ist gut. Stellenhermeneutik nach Peter Szondi“, in Susanne Kaul (Hrsg.), *Ethik des Verstehens: Beiträge zu einer Philosophischen und Literarischen Hermeneutik*, München, Fink, 107-112.
- Blume H.-D. (1978), *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fischer-Lichte Erika (1990), *Geschichte des Dramas*, Bd. I, *Von der Antike bis zur Deutschen Klassik*, Tübingen, Francke.
- Fuhrmann Manfred (1973), *Einführung in die Antike Dichtungstheorie* (ab der 2. Auflage, *Die Dichtungstheorie der Antike*), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gadamer Hans-Georg (2000 [1994]), „Der Kunstbegriff im Wandel“, in Ders., *Hermeneutische Entwürfe*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Gombrich E.H. (1967), *Kunst und Illusion*, Köln, Phaidon.
- Grondin Jean (2001), *Von Heidegger zu Gadamer: Unterwegs zur Hermeneutik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Heidegger Martin (1980 [1950]), „Der Ursprung des Kunstwerks“, in Ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1-74.
- (1986 [1927]), *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer.
- (1995 [1988]), *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- (1996 [1967]), „Phänomenologie und Theologie“, in Ders., *Wegmarken*, Frankfurt am Main, Klostermann, 45-78.

¹⁸ Vgl. Szondi 1970, 23: „Aber es scheint das Dilemma der Literaturwissenschaft zu sein, daß sie nur in solcher Versenkung das Kunstwerk als Kunstwerk zu begreifen vermag und also gerade um ihrer Wissenschaftlichkeit, das heißt Gegenstandsangemessenheit willen, auf Kriterien wie die des Abstands und des ‚einmal ist keinmal‘ verzichten muß, die sie von anderen Wissenschaften übernommen hat“.

- Körtner U.H.J. (1994), *Der inspirierte Leser*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kristeva Julia (1972), „Probleme der Textstrukturation“, in Heinz Blumensath (Hrsg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 243-262.
- Leonhardt J.-F. (1999), *Medienwissenschaft*, Berlin, de Gruyter.
- Lévinas Emmanuel (1974), *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff. Übersetzung von Thomas Wiemer (1998 [1992]), *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, München, Karl Alber.
- Mueller-Goldingen Christian (2010), *Griechische Tragödie: Autoren, Themen, Perspektiven*, Münster, Lit.
- Rastier François (2003), „Hermeneutik und Linguistik: Die Überwindung des Mißverständnisses“, in Ulrike Hass (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute*, Göttingen, Wallstein, 137-146 („Herméneutique et linguistique: dépasser la méconnaissance“, version française inédite, online: <http://www.revue-texto.net/Dialogues/Debat_Hermeneutique/Rastier_Herm-et-ling.html>, 11/2018).
- Rohde Erwin (1894 [1890]), *Psyche: Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg, Mohr.
- Scheid John, Svenbro Jesper (2003 [1994]), *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance.
- Schipper B.U. (2012), *Hermeneutik der Tora*, Berlin, de Gruyter.
- Schorch Stefan (2007), „Die Rolle des Lesens für die Konstituierung alttestamentlicher Texte“, in Ludwig Morenz (Hrsg.), *Was ist ein Text? Alttestamentliche, Ägyptologische und Altorientalistische Perspektiven*, Berlin, de Gruyter, 108-122.
- Szondi Peter (1961), *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel.
- (1970 [1967]), „Über Philologische Erkenntnis“, in Ders., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über Philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 9-36.
- (1974), „Hegels Lehre von der Dichtung“, in Ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. I, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 269-511.
- (1975a), „Einführung in die Literarische Hermeneutik“ in Ders., *Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. V, *Einführung in die Literarische Hermeneutik*, hrsg. von Jean Bollack, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 7-192.
- (1975b), „Interpretationsprobleme. Hölderlin: Feiertagshymne, *Friedensfeier*“, in Ders., *Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. V, *Einführung in die Literarische Hermeneutik*, hrsg. von Jean Bollack, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 193-402.
- (1975c), „Bemerkungen zur Forschungslage der literarischen Hermeneutik“, in Ders., *Studienausgabe der Vorlesungen*, Bd. V, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hrsg. von Jean Bollack, Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 404-408.
- Wagner-Hasel Beate (2006), „*Textus* und *Texere*, *Húphos* und *Hyphatnein*“, in Ludolf Kuchenbuch (Hrsg.): *›Textus‹ im Mittelalter: Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im Schriftsemantischen Feld*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Letteratura e cultura visuale
Literature and Visual Culture

Introduzione ai lavori 2019-2020
Introduction to the 2019-2020 articles

Letteratura e cultura visuale Stato dell'arte e qualche minima proposta

Federico Fastelli

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

Abstract

This essay briefly summarizes the state of art on research about the relationship between Visual Culture and Literary Studies. It aims to exemplify the main critical consequences the methodological acquisitions of visual culture studies could bring on the literary discourse. In this sense, the main reflections on *ékphrasis*, iconotexts, iconisms and scopic regimes are discussed, and a paradigmatic sampling of theories (from W.J.T. Mitchell to G. Boehm) is proposed.

Keywords: *ékphrasis*, *iconotexts*, *image-text*, *scopic regimes*, *visual culture studies*

1. Come noto, lo studio dei rapporti tra letteratura e arti visive – declinazione specifica di quella macroarea che è la comparazione tra le arti – costituisce uno dei principali campi di interesse della comparatistica letteraria, a partire, almeno, dagli anni Cinquanta del Novecento (cfr. Fusillo 2014, 24). Del resto, la lunga storia delle interazioni tra le due semiotiche, ripercorsa sempre più spesso anche dalla manualistica di settore (cfr. p.e. Pantini 2002 e Abignente 2014) oltre che da studi specifici (si veda, tra i più generali, almeno Shattuck 1984; Benassi 1995; Fusillo, Polacco 2005; Fusillo 2012; Cometa 2004, 2005, 2012; Spignoli 2017), ha stimolato, praticamente da sempre, l'intelligenza di scrittori e critici, che sovente si sono interrogati sulla natura delle immagini e sul rapporto che esse istituiscono con il linguaggio verbale. Dalla proverbiale contiguità del mondo classico canonizzata da Orazio nell'*Ars poetica* alle distinzioni introdotte da Leonardo nel suo *Trattato della pittura*, dalla negazione del *ut pictura poesis* del *Laocoonte* di Lessing, al ricorso alla sinestesia in epoca tardo romantica, dall'idea moderna di arte totale, alla distruzione delle barriere disciplinari condotta dalle avanguardie, la dialettica e il confronto tra questi due codici espressivi, secondo tappe piuttosto canoniche a dire il vero, ha contraddistinto la storia dell'estetica occidentale e, con ogni evidenza, rappresenta ancora uno dei nodi cruciali della riflessione teorica contempora-

nea. Se, in generale, la comparazione tra le arti “ha esplorato massicciamente” come scrive Massimo Fusillo “tutte le intersezioni, contaminazioni e sinergie possibili fra la letteratura e le arti maggiori e minori [...], analizzando sia il piano dei procedimenti formali comuni o paralleli, sia il piano dei temi e dei miti” (Fusillo 2014, 24), in particolare i rapporti tra letteratura e arti visive sono stati indagati tanto nella prospettiva degli studi delle “omologie strutturali” e della comparazione delle poetiche, quanto tematologicamente, rispetto, quindi, alla rappresentazione letteraria della figura dell’artista. Queste modalità di indagine, straordinariamente proficue sin qui (cfr. almeno Crivelli 1979; Caramaschi 1985; Franceschetti 1988; Raimondi 1990 e 1995; Ciccuto 1990 e 2002; Ciccuto, Zingone 1998; Pellini 1999 e 2001; Patrizi 2000; Mengaldo 2005; Ioli 2011), si sono affiancate allo studio della “forma più tradizionale e più discussa di interazione tra arti figurative e arti della parola” (Cometa 2005, 19), ovvero la “questione dell’*ékphrasis*” (cfr. Cometa 2004 e 2014 e i ricchissimi rimandi bibliografici dello stesso), nonché a quello dei cosiddetti talenti multipli, ossia di quelle figure in grado di esprimersi sia come scrittori attraverso codici espressivi visivi (Cometa 2005).

2. Nel corso dell’ultimo quindicennio, alcune acquisizioni teoriche e metodologiche provenienti da quel campo di studi transdisciplinare noto in Italia come *Cultura visuale* ha provocato un decisivo allargamento di prospettive nello studio delle immagini, che coinvolge anche lo studioso di letteratura. In particolare l’attenzione nei confronti dei cosiddetti *regimi scopici*, della storicità dello *sguardo*, dell’*immagine come atto sociale*, e nello specifico la rinnovata attenzione per *supporti, media e dispositivi* della visione comporta una radicale rimeditazione sulle forme dell’*ékphrasis*, sugli iconotesti, sui fototesti, sui libri d’arte e sulle pubblicazioni esoeditoriali, nonché, più in generale, sui concetti di intermedialità e transmedialità. Ciò permette di inquadrare sotto una nuova lente critica non soltanto opere programmaticamente anti-canoniche, che mirano ad una fusione tra testo e immagine (sin qui, c’è da dire, studiate molto spesso con mezzi impropri o imprecisi: ho in mente, per mio personalissimo interesse, soprattutto le ibridazioni iconotestuali e gli iconismi proposti dalla poesia visiva o le esperienze di poesia concreta, e, in assoluto la lunga e marginalizzata tradizione del carne figurato) ma, più in generale, consente di rileggere l’intera storia letteraria, osservandola da una differente specola, come indica chiaramente Michele Cometa nel suo *Archeologie del dispositivo* (2016) attraverso il caso paradigmatico di E.T.A. Hoffmann. A parte Cometa, sono numerosi gli studiosi di storia e teoria letteraria che in tempi recenti hanno posto attenzione a tali sollecitazioni, dal gruppo Verba Picta, coordinato da Teresa Spignoli presso l’Università di Firenze (si veda il portale <www.verbapicta.it>), agli studi della rivista *Arabeschi*, dedicata specificamente a letteratura e visualità; dall’originale lavoro sullo sguardo proposto da Riccardo Donati (2014, 2017), alla ormai pluriennale esperienza di *Arte*

e letteratura di Marcello Ciccuto, sino alle ricerche di Giovanna Zaganelli e Toni Marino su arte letteratura e cinema (2015). D'altra parte, di cultura visuale si parla anche in Italia da quasi due decenni, ovverosia perlomeno a partire dalla traduzione della nota *Introduzione alla cultura visuale* (1999) di Nicholas Mirzoeff, curata da Anna Camaiti Hostert nel 2002 per l'editore Meltemi. È solo negli anni immediatamente successivi al 2002, tuttavia – e grazie soprattutto al lavoro di Cometa e della sua scuola (soprattutto Coglitore, Mariscalco, Cammarata) – che l'espressione ha conosciuto un irraggiamento capace di travalicare i rigidi limiti disciplinari – la storia dell'arte, la storia e la teoria del cinema, l'estetica – cui tradizionalmente si confina lo studio delle immagini. A tale impresa hanno concorso, se ben si guarda, le raccolte di interventi *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*¹ a cura di Roberta Coglitore (2008) e il più recente *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*² a cura di Cometa e Mariscalco (2014). A ciò si aggiungono i noti lavori sull'ekphrasis dello stesso Michele Cometa (2004, 2012), di cui avremo modo di parlare più avanti, e le edizioni in lingua italiana di testi cardine per tale campo di studi, come la raccolta di saggi *Pictorial turn* di W.J.T. Mitchell, curata dallo stesso per due punti nel 2008, e riedita, assieme a Valeria Cammarata, da Cortina nel 2017. Omettendo, per ora, le edizioni di studiosi già noti alla critica d'arte, ma preziosi anche nel quadro della radicale ridefinizione dello studio dell'immagine in atto negli studi di cultura visuale, come il già citato Georges Didi-Huberman (di cui si dovrà vedere almeno 1992, 2002, 2004), il dibattito ha beneficiato pure della traduzione di alcuni saggi di Gottfried Boehm (*La svolta iconica* a cura di Maria Giuseppina e Michele Di Monte, 2009), di *Antropologia delle immagini* di Hans Belting, a cura di Salvatore Incadorna, (2011) e ancora, più recentemente, di *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* di Horst Bredekamp, a cura di Federico Vercellone (2015). Determinante per lo stato dell'arte della cultura visuale in Italia appare, infine, il contributo di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, dei quali andranno segnalati almeno la curatela del volume collettaneo *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*³ (2009), e soprattutto il fondamentale *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi* (2016), volume che chiarisce esaustivamente le coordinate metodologiche generali del campo di studi, e si propone come una sintesi teorica da cui certamente ripartire.

¹ Che raccoglie interventi di Hans Belting, Andreas Beyer, Michele Cometa, Philippe Hamon, W.J.T. Mitchell, Ulrich Stadler.

² Con saggi di Vittoria Borsò, Gabriella Catalano, Michele Cometa, Filippo Fimiani, Francesco Fiorentino, Liliane Louvel, Danilo Mariscalco, Alain Montandon, Helmut Pfotenhauer, Krešimir Purgar, Alessandra Violi, Paola Zaccaria.

³ Con saggi di Gottfried Boehm, Hans Belting, W.J.T. Mitchell, Horst Bredekamp, James Elkins, Mieke Bal, Georges Didi-Huberman, Louis Marin, Bruno Latour, David Freedberg e Vittorio Gallese.

3. Seguendo le linee guida dettate dal volume di Pinotti e Somaini, è il caso di tracciare, assai brevemente, lo schema delle principali nozioni con cui abbiamo a che fare. Con l'espressione *Cultura visuale* si deve intendere propriamente un campo di studi transdisciplinare che origina, in primo luogo, dalla convergenza di ricerche e di interessi scientifici dei *Visual culture Studies* (soprattutto W.J.T. Mitchell) angloamericani, della *Bildwissenschaft* tedesca (da Boehm a Bredekamp) e degli studi sui rapporti tra immagini e visione del proteiforme contesto filosofico e critico francese (da Foucault a Didi-Huberman). Tre sfere del sapere piuttosto differenti, in verità, che pure condividono la stessa urgenza: reagire in maniera teoricamente e metodologicamente avvertita alle trasformazioni tecnologiche, ideologiche e comunicative che dagli anni Novanta hanno coinvolto la cosiddetta *iconosfera*, ovvero sia "la sfera costituita dall'insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e dagli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto" (Pinotti, Somaini 2016, 18). Il termine *cultura* fa quindi riferimento "in senso ampio e antropologico" all'"insieme vasto ed eterogeneo degli oggetti, delle tecniche, delle pratiche, delle identità, dei significati e delle ideologie che caratterizzano un contesto storico che si scelga di prendere come oggetto di studio" (ivi, 37-38), in continuità con quanto indicato a proprio tempo da Raymond Williams e Stuart Hall, e in generale dai *Cultural studies* (cfr. la voce *cultura* in Williams 1985, 87-93). Più complessa la specificazione del termine *visuale*: essenzialmente – come si capisce – esso si riferisce alle immagini, o, per essere più precisi, a qualsiasi tipo di immagine ricopra un qualche rilievo in senso culturale. Considerando tuttavia l'immagine come costitutiva di una determinata situazione culturale, il termine "visuale" dovrà comprendere "l'insieme delle *condizioni tecniche e mediali*" (ivi, 38) che consentono la visualizzazione e la trasmissione dell'immagine [...] così come "la varietà degli *usi sociali* di cui è oggetto" (*ibidem*). L'immagine è concepita, in altre parole, come un vero e proprio atto sociale: essa non soltanto fa parte della realtà, ma, pure, contribuisce a crearla, instaurando un regime dialettico tra azione e fruizione che trova piena rispondenza nella categoria di *agency* introdotta negli anni Novanta dall'antropologo Alfred Gell (1998)⁴. Al centro degli interessi della cultura visuale sta perciò il concetto di *visione*, e si tratta di concepire lo *sguardo* sempre come culturalmente, storicamente e ideologicamente situato. Vedere e agire sono implicati quindi in una inesaurevole dialettica, e il rapporto tra immagine e parola diventa, almeno per alcuni critici, terreno di "uno scontro in campo aperto" (Cometa 2005, 15),

⁴ "The immediate 'other' in a social relationship does not have to be another 'human being'. Social agency can be exercised relative to 'things' and social agency can be exercised by 'things'" (cfr. Gell 1998, 17-18).

come indicato pionieristicamente da W.J.T. Mitchell, che parla appunto di “struggle for territory” (1986, 43). Dalle riflessioni di Caillois (1960) alla fenomenologia della visione di Merleau-Ponty (1964a, 1964b), dall’analisi delle implicazioni ad un tempo etiche e percettive del verbo francese *regarder* promossa da Georges Didi-Huberman (1992), alla nozione di spettatorialità avanzata da Jacques Rancière (2008), dalla eredità del lavoro foucaultiano su sguardo e potere (cfr. Foucault 1963, 1975), alle osservazioni su sguardo e desiderio formulate da Victor Stoichita (2015): tutto ciò che ha animato e che anima tuttora il dibattito estetico novecentesco sul rapporto tra immagini e parole può essere interpretato come l’estensione moderna di una battaglia culturale millenaria. Come ha scritto proprio Mitchell:

The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a “nature” to which only it has access. At some moments this struggle seems to settle into a relationship of free exchange along open borders; at other times (as in Lessing’s *Laocoon*) the borders are closed and a separate peace is declared. (1986, 43)

4. Se la prospettiva interdisciplinare attuale appare per molti versi come “la riformulazione, in chiave contemporanea, di problematiche che erano state in parte già colte” (Pinotti, Somaini 2016, 67) sia dalla “storiografia artistica di fine Otto e inizio Novecento” (*ibidem*) (da Panofsky a Warburg), sia “dalle teorie della fotografia e del cinema degli anni venti e Trenta” (*ibidem*) (da Kracauer a Benjamin), pure essa compie un decisivo passo in avanti. Il traguardo cui hanno condotto gli studi iniziati negli anni Novanta riguarda infatti l’inedito spostamento di attenzione dall’oggetto-immagine in sé al cosiddetto “regime scopico”⁵, ovvero, alla pratica del vedere quale risulta dallo studio del “complesso interplay di soggetti e oggetti della visione” (Cometa 2016a, 17). Per comprendere a pieno la natura e il significato di questa svolta, ci si deve riferire, ancora una volta, ai lavori di Mitchell (1980, 1986, 1992 e soprattutto 1994, 11-34), il quale parla propriamente di un *Pictorial turn*, ovvero “la necessità di riconoscere il ruolo centrale delle immagini e della visione nella cultura contemporanea” (Pinotti, Somaini 2016, 31)⁶, e di

⁵ La nozione di regime scopico – pure imparentata con le ricerche di Michel Foucault (1966, 1969, 1975; cfr. Crary 1990, 15-20) – nasce in ambito cinematografico. Il primo studioso a farne uso è il teorico e semiologo Christian Metz (1977), che la utilizza per descrivere il complesso rapporto tra sguardo e desiderio nella fruizione cinematografica. L’espressione è ripresa e rifunzionalizzata dal lavoro di Martin Jay (cfr. 1993 e 1994), il quale la utilizza come strumento per mostrare la storicità dello sguardo: il vedere, secondo Jay, è sempre storicamente e culturalmente condizionato. Ad una ridefinizione della storicità dei regimi del vedere, essenziale appare anche il contributo di Régis Debray (1992).

⁶ “Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of

Boehm (1994), che da parte sua indica con *Iconic turn* un orizzonte di lavoro che prevede lo studio della “logica *non-linguistica e non-testuale* con cui le immagini producono senso e sapere” (ivi, 27), secondo un’impostazione critica che insiste sul carattere non predicativo dell’immagine, in accordo, dunque, con quanto già affermato da studiosi come Nelson Goodman (1968), e in opposizione al celebre “Linguistic turn” proposto da Rorty (1967). Si tratta allora di analizzare ad un tempo le immagini, “intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole sia come espressione di processi inconsci e immateriali” (Cometa 2016a, 17), gli sguardi, ovvero ciò che si posa “sulle immagini e sui corpi che rendono possibile la presentificazione e la creazione delle immagini o che si offrono agli sguardi” (*ibidem*) e i dispositivi della visione, e cioè tutto quel che concorre nell’organizzare lo sguardo (e che può essere scomposto in supporti, media e dispositivi propriamente detti). Sulla scorta dalla distinzione di W.J.T. Mitchell tra *images* (“entità immateriali che possono attraversare il tempo e manifestarsi in un medium o in un altro senza perdere la loro identità”, Pinotti, Somaini 2016, 45) e *pictures* (“immagin[i] material[i], concret[e], per così dire incarnat[e], la cui presenza all’interno di uno specifico contesto culturale è determinata da tutta una serie di fattori materiali, tecnici e spaziali”, ivi, 137)⁷, possiamo indicare con *supporto* “quei materiali di varia natura che rendono possibile la visualizzazione di un’immagine concreta” (ivi, 137) come, per esempio,

[...] la parete irregolare di una grotta preistorica su cui sono state disposte pitture rupestri; il muro su cui è stato dipinto un affresco in una chiesa, la tavola di legno di una pala d’altare, la tela di un dipinto; le tessere di un mosaico, i fili di un

pictorial ‘presence’: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions discourse, bodies, and figurality” (Mitchell 1994, 16).

⁷“Ordinary, not philosophical, language leads us to think of images as a family of immaterial symbolic forms, ranging from well defined geometrical shapes to shapeless masses and spaces, to recognizable figures and likenesses, to repeatable characters such as pictograms and alphabetic letters. Images are also, in common parlance, mental things, residing in the psychological media of dreams, memory, and fantasy; or they are linguistic expressions (“verbal images”) that name concrete objects that may or may not be metaphoric or allegorical. They are, finally (and most abstractly), “likenesses” or “analogies” that invite more or less systematic correlations of resemblance in a variety of media and sensory channels. [...] What, then, is a picture? Let us start again from the vernacular. You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into a verbal ekphrasis, or protected by copyright law. The image is the “intellectual property” that escapes the materiality of the picture when it is copied. The picture is the image plus the support; it is the appearance of the immaterial image in a material medium. That is why we can speak of architectural, sculptural, cinematic, textual, and even mental images while understanding that the image in or on the thing is not all there is to it” (Mitchell 2005, 85).

arazzo; il marmo, la creta, il bronzo con cui è stata realizzata una scultura, scolpendo o fondendo il materiale ecc. (Ivi, 137-138)

In effetti “dalla natura dei supporti dipendono poi i modi in cui un’immagine può essere prodotta, riprodotta, visualizzata, manipolata, archiviata, trasmessa e condivisa, così come la sua durata, la sua capacità di permanere nel tempo” (ivi, 138). Con *medium* intendiamo “un insieme costituito non solo dai supporti materiali a cui si fa ricorso per visualizzare una determinata tipologia di immagini (pittoriche, fotografiche, cinematografiche, ecc.) ma anche delle tecniche che possono essere esercitate su tali supporti” (ivi, 154). Infine con *dispositivo* si deve indicare “tutto ciò che – all’interno o all’esterno dei margini dell’immagine – concorre a disporre nello spazio l’immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo” (ivi, 172). Lo sguardo è ora concepito in una funzione di mediazione tra la visione in senso “fisiologico e naturalistico” e “la produzione di immagini storicamente e culturalmente condizionata” (ivi, 108), mentre l’immagine è analizzabile non soltanto rispetto al proprio valore estetico o al proprio uso sociale – dall’ancestrale funzione memoriale e testimoniale, agli usi che essa ha in ambito tanatologico e nella sfera del sacro, dal valore documentario che essa assume, alla rappresentazione del corpo di cui è veicolo – ma anche rispetto alla propria “dimensione tecnico-materiale” (p. 194). Si possono distinguere, per esempio, i media “caldi” da quelli “freddi”, ovvero i media ad alta da quelli a bassa definizione, in una riproposizione di alcune distinzioni di ordine quantitativo già introdotte dal capitale lavoro di Marshall McLuhan (1964). Lo “studio contestuale delle immagini, dei mezzi che le producono [...] e delle forme della loro ricezione” (Cometa 2016a, 11) consente in primo luogo un’analisi complessa di ordine culturale che interconnette intelligentemente una serie di problematiche politiche contemporanee (violenza, sicurezza, terrorismo) alla natura del rapporto tra visibile e fattibile, reale e immaginario, vero e falso, e ai riflessi ideologici che tutto ciò implica.

Quale può essere il ruolo della letteratura rispetto a quanto detto? Quale utilità gnoseologica può avere l’accostamento tra studi di cultura visuale e studi letterari?

5. La prima cosa che viene in mente è ovviamente una riconsiderazione integrale delle diverse e assai poco studiate tradizioni di forme miste. Mi riferisco in primo luogo ai cosiddetti iconotesti: opere che, come indica Cometa, mettono in scena su di un unico supporto mediale l’irriducibilità della differenza tra due media (cfr. Cometa 2011, 2016b). Forme miste del genere possono prevedere singole immagini, come nel caso degli emblemi, o forme sequenziali come avviene in epoca contemporanea nel fumetto, nel *graphic novel* o nel fotoromanzo. In ogni caso, gli iconotesti incarnano lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, così da rappresentare già di per sé il dialogo irrisolvibile tra immagine e testo. Penso, come caso specifico di iconotesti, ad

alcuni celebri fototesti della modernità letteraria, da *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee e Walker Evans (1941), al *Kriegsfibel* di Brecht (1955), dalla *Nadja* di Breton (1928) a *Un Paese* di Strand e Zavattini (1955), per arrivare alle opere di *Narrative Art* di Sophie Calle. Ovviamente, la specificità del fototesto rispetto all'iconotesto sta tutta nella componente fotografica, le cui caratteristiche peculiari (riproducibilità, referenzialità, indessicalità) richiedono allo studioso-interprete una concreta competenza oltre che delle retoriche del linguaggio verbale, anche di quelle specifiche di tale *medium*. D'altra parte, il rapporto tra letteratura e fotografia è questione assai urgente per gli studiosi di letterature comparate e teoria della letteratura, come dimostrano gli importanti studi di Ceserani (2011) e, più recentemente, di Silvia Albertazzi (2017)⁸. In ogni caso, la retorica del fototesto risulterà da una specificazione e dalla successiva reintegrazione delle retoriche dello *sguardo*, delle retoriche del *layout* e di quelle dei supporti e dei *parerga* (cfr. Cometa 2016b). Ma appartengono al campo delle forme miste anche gli iconismi della lunga e comunque piuttosto marginalizzata tradizione del carne figurato e delle *technopaegnia* (cfr. Domenichelli 2017), da Simia di Rodi a Baldassare Bonifacio, dagli *Juvenilia Loeti* al celebre *Coup de dés* mallarmeiano, dai *Calligrammes* di Apollinaire alle tavole parolibere futuriste, per arrivare alle sperimentazioni secondo-novecentesche della poesia concreta (si veda Spignoli 2018 e, della stessa autrice, il saggio pubblicato in questo stesso numero. Sempre nel presente numero si vedrà, se ci è concesso il rimando, anche quello sullo stesso argomento a firma di chi scrive), della poesia visiva e oltre, sino a fenomeni come la cosiddetta Nuova Scrittura, la net-art e le scritture ipertestuali sul web. Esperienze artistiche che insomma si presentano come utopica fusione tra i due codici del verbale e dell'iconico, o *imagetext* per dirlo con Mitchell (cfr. Mitchell 1994, 89). Gli iconismi, inoltre, potrebbero considerarsi come casi particolari di *showing seeing*, poiché espongono artisticamente e talvolta analizzano criticamente (come nel caso della poesia visiva) l'atto stesso del vedere nelle sue diverse declinazioni massmediali. In questo senso essi sono paragonabili, almeno in ordine di valore conoscitivo, a immagini che rappresentano immagini (*metapictures*) – e si pensi naturalmente al caso emblematico del *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte – rappresentando in fondo una sorta di limite massimo nella rappresentazione della dialettica tra verbale e figurativo.

6. La seconda prospettiva è quella che riguarda gli studi sull'*ékphrasis*. La "ridefinizione teorica dei rapporti tra letteratura (testo/parola) e arti figurative

⁸ Come afferma Silvia Albertazzi in apertura della sua recente monografia, già nel termine fotografia, cioè scrittura di luce, è presente l'idea di scrittura: "la fotografia si pone, dal suo nascere, come un nuovo modo di scrivere (di descrivere, di raccontare) la realtà, attraverso tecniche e metodi coscienti, scientifici" (2017, 7).

(immagini)” (Cometa 2012, 17) imposta dal *Pictorial Turn* implica ovviamente un rinnovamento metodologico anche in ambito di studi ékphrastici. A tal proposito, nei suoi importanti studi volti a una riconfigurazione teorica della questione, Michele Cometa riconnette le retoriche dell’ékphrasis di epoca classica (Filostrato, per esempio) con quelle di epoca contemporanea, ovvero con quelle nate dopo “la crisi della rappresentazione classica – come ha dimostrato Michel Foucault con la sua epocale descrizione di *Las Meninas*” (ivi, 15): “è indiscutibile” scrive infatti il critico

[...] che, se le finalità ultime della descrizione subiscono una mutazione genetica, non così le modalità retoriche che ne permettono l’attuazione, al punto che si può parlare di un’assoluta continuità tra Filostrato e Foucault, o tra gli esempi pedagogici dei *Progymnasmata* e le tecniche usate da Winkelmann. (Ivi, 18)

La proposta dello studioso consiste nel rilevare “le continuità tra esperienze ecfrastriche antiche e moderne allo scopo di individuare le costanti teoriche del discorso ecfrastrico” (ivi, 34), concentrandosi in particolare sulla “forma-romanzo” (ivi, 35), e, in tal modo, riconsiderare l’ékphrasis nel contesto ampio di un’indagine sui regimi scopici e sulla loro storicità. Da questa prospettiva il testo letterario, grazie alla propria natura narrativa, è in grado di obiettivizzare le trasformazioni storiche delle pratiche del vedere, diventando prezioso strumento gnoseologico per lo studio delle modificazioni antropologiche e culturali legate al rapporto inscindibile tra immagine, sguardo e dispositivo. Qualsiasi dispositivo implica tanto per Cometa quanto per gli altri studiosi di cultura visuale una certa declinazione dello sguardo e, quindi, un certo modo di rappresentare quest’ultimo attraverso la scrittura. La “rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva” (Fusillo 2012, 34) non è quindi soltanto un esercizio di retorica, e sempre meno viene considerata, come invece in passato (specie nella poesia alessandrina e nel romanzo ellenistico, cfr. Abignente 2016, 184), una sorta di pausa descrittiva all’interno di una narrazione: “anche quando l’ékphrasis si focalizza su un unico momento statico, sospendendo la temporalità, non esclude mai una tensione narrativa, spesso del tutto latente ma non per questo meno potente” (ivi, 33). Abbiamo a che fare dunque con uno strumento cruciale per comprendere il rapporto tra letteratura e altri media proprio in assenza di questi ultimi. Le coordinate storiche e le credenze storico-scientifiche del concetto mutevole di visione e delle sue variazioni vi si ritrovano già in qualche modo tematizzate. Inoltre, come già indicato da tempo da Philippe Hamon (1991), l’ékphrasis diviene spesso anche il pretesto per una riflessione metaletteraria e quindi costituisce già un primo confronto tra le tecniche verbali impiegate dal testo che descrive e quelle visive che vengono verbalmente rappresentate. Nel suo studio del 2012, Cometa individua tre modalità fondamentali della pratica ékphrastica, ovvero la denotazione, la dinamizzazione e l’integrazione. Con denotazione indica le

forme più semplici di *ékphrasis*, quelle cioè che si presentano al lettore ridotte alla pura denominazione di un'opera d'arte, ovvero all'allusione alla stessa. Con dinamizzazione, invece, lo studioso intende il processo per cui "il tempo si insinua nel l'esperienza del vedere anche attraverso meccanismi proiettivi in cui in gioco non è la temporalità della percezione ma la dinamizzazione delle immagini" (Cometa 2012, 90), dal momento che "l'*ékphrasis* racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione ma è come se accadesse sotto i nostri occhi, come se si trattasse di immagini in movimento o come se il fruitore e il suo sguardo potessero penetrare nell'azione e muoversi in essa e con essa" (ivi, 91). I processi di dinamizzazione, in verità, si estendono secondo Cometa a tutte e tre le componenti dell'esperienza visiva. Si ha quindi una dinamizzazione delle immagini, così come del processo compositivo e dello sguardo, le quali, poi, a propria volta si articolano in ulteriori modalità. Infine con integrazione si deve intendere il processo con cui il lettore integra "le lacune della descrizione (e della visione stessa) con l'immaginazione e con i sensi – come già ci ha insegnato Winckelmann – o, molto più spesso, con le proprie preconoscenze artistiche e culturali" (ivi, 116). Le principali forme di integrazione rilevate dal critico sono quelle sinestetiche (il testo può essere attraversato da indicazioni di senso diverse da quelle visive), ermeneutiche (relative alla conoscenza storica, di storia dell'arte o di esperienze culturali di chi realizza la descrizione), associative (cioè date dalla libera associazione delle immagini "di cui può disporre una certa cultura o l'ipotetico lettore"; ivi, 131) e traspositive (in quei casi in cui "l'immagine diviene *setting*, esplicito o implicito [...] della narrazione"; ivi, 135). L'*ékphrasis* assume così sei principali funzioni: cornice (immagine come cornice della narrazione), genetica (immagine come presupposto del testo), intertestuale (immagine con finalità intertestuale), intermediale (immagine con finalità intermediale), metapoetica (rispecchiamento del romanzo nell'immagine), metanarrativa (prefigurazione o anticipazione del senso del romanzo nell'immagine). Infine, come indicato da John Hollander (1995), l'*ékphrasis* può essere *nozionale* (relativa ad opere d'arte inventate dall'*ékphrasis* stessa) o *mimetica* (relativa invece a opere d'arte esistenti). Secondo Cometa ciò comporta il seguente paradosso: l'*ékphrasis mimetica*, trasformando in parole un manufatto reale, lo decostruisce, lo smaterializza e quindi, in un certo senso, lo falsifica, laddove, al contrario, l'*ékphrasis nozionale* rende reale e perciò vivifica e verifica, attraverso i mezzi propri della letteratura e i supplementi immaginativi del lettore, un falso (Cometa 2012, 53).

7. Gli studi di cultura visuale, tuttavia, non sono definiti tanto dalla scelta dei propri oggetti di studio quanto dall'attenzione esplicitamente rivolta alle pratiche del vedere nel tempo. Lo studio dei regimi scopici in una narrazione letteraria può perseguirsi, in tal senso, anche al di là dello studio dell'*ékphrasis*. Nella narrazione finzionale si sedimentano infatti rappresentazioni più o meno

dirette di pratiche del vedere, di strumenti ottici, di dispositivi e media della visione. Tematicamente, ma anche da un punto di vista metaforico e retorico, le storie della letteratura contengono la storia della visione in assenza di immagini. Si pensi, in questo senso, alla rilevanza della nozione di “tecnema” introdotta da Philippe Hamon per definire alcune tecnologie architettoniche – dalle finestre alle vetrine, dallo specchio allo schermo – che diventano *topoi* della narrazione romanzesca (cfr. almeno Hamon 1989 e 2007 e per quanto riguarda lo schermo Carbone 2016), oppure ai numerosi studi su fenomeni come la trasparenza (Donati 2016) o l’ombra (Stoichita 1997; Milner 2005), che interconnettono la storia delle idee, la storia della tecnologia alla rappresentazione artistica e letteraria. La storicità della visione, benjaminianamente, unisce in sé percezione, medium e desiderio. La narrativa, mettendo in scena personaggi finzionali in mondi possibili, restituisce da sempre l’*interplay* tra questi tre aspetti. Come scrive ancora Cometa:

[...] alla letteratura è anzi affidato il compito di mettere in scena proprio i conflitti tra i regimi scopici – quale che sia la loro entità – e ciò avviene, come vedremo, sia segnalando forme di visualità, dispositivi della visione, sguardi differenti, sia incorporando nella propria struttura tali elementi, mostrando insomma ‘omologie strutturali’ – un termine di Lucien Goldmann che ci pare opportuno richiamare in questo contesto di studi socio-letterari – tra testo letterario e dispositivi della visione. (Cometa 2016a, 16)

8. Infine, se la logica tradizionale della comparazione tra espressioni artistiche differenti, come ha ben messo in luce Mitchell (1994, 83-107), descrive meglio lo statuto delle poetiche generali in cui le singole opere si inseriscono, che non il problema specifico del rapporto tra immagine e testo, reimpostare teoreticamente il discorso attraverso gli strumenti della Cultura visuale permette invece di riconsiderare da capo lo statuto stesso del medium letterario così come di quelli visivi. Andrea Pinotti ha scritto che:

L’ampliamento del campo di indagine caratteristico dei visual culture studies, che trasforma la storia delle arti visive in un capitolo (per quanto fondamentale) di una più generale storia delle immagini, fa sì che la dimensione purovisibilistica (presunto contrassegno tradizionale dell’immagine pittorica) receda a tutto vantaggio di uno statuto multimodale e multimediale dell’esperienza dell’iconico. (Pinotti 2017, 51)

Allo stesso modo, infatti, ciò vale per il medium letterario. Il superamento dell’idea della purezza mediale delle arti figurative trova il suo doppio nel superamento dell’idea che la letteratura sia un medium puramente verbale. Come aveva intuito in maniera formidabile Jacques Derrida (1967), il solo fatto di essere scritta, di avere un aspetto materiale e di essere composta di tracce essenzialmente visive, basta a fare della letteratura un medium misto: “pure texts incorporate visuality quite literally the moment they are written or

printed in visible form” (Mitchell 1994, 95). La celebre affermazione secondo cui ogni medium è misto pone insomma la scrittura in una condizione assai particolare:

The medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the *literal* (letters) and the *figurative* (picture) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the *imagetext* incarnate. (*Ibidem*)

Storicizzare lo “struggle for territory” di cui si è detto significa quindi rintracciare da un punto di vista storico il livello ideologico che, nella società occidentale, almeno da Platone in poi, contrappone maschile e femminile, anima e corpo e ovviamente linguaggio e immagine:

[...] there is no essential difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind; there are always a number of differences in effect in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols. These differences, as I have suggested, are riddled with all the antithetical values the culture wants to embrace or repudiate: the *paragone* or debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture. (Mitchell 1986, 49)

Con *What do pictures want* (2005), Mitchell arriva a descrivere esplicitamente l’immagine come un soggetto subalterno, riprendendo la celebre interrogazione irrisolvibile “che cosa vogliono le donne?”, formulata da Freud, nonché quella posta da Fanon rispetto a “che cosa vuole l’uomo di colore”. Come l’uomo di fronte alla donna, come il bianco di fronte all’uomo di colore, il linguaggio di fronte all’immagine si muove tra i due fuochi della mania e della fobia. Assediato dall’apparente “predominio della dimensione visuale nella modernità” (Cometa 2016a, 22) è proprio l’“imperialismo della testualità” (*ibidem*) a determinare socialmente comportamenti polarizzati come la mediolatria e l’iconoclasmo (cfr. Fusillo 2012, 32). Iniziare a ripensare tutti i media come mixed-media consentirebbe, al contrario, il recupero di un rapporto privilegiato tra testualità e immagine, secondo la semplice indicazione che “language can stand in for depiction and depiction can stand in for language (Mitchell 1994, 160)”. Almeno da un punto di vista semantico, infatti, “communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called speech acts are not medium-specific, are not proper to some medium or other” (*ibidem*).

9. In conclusione, alle molte questioni che abbiamo aperto e per ora superficialmente risolto con nulla di più che qualche vago cenno, proveremo a dar seguito con una sezione della rivista dedicata agli incroci, ai rapporti e, più in generale, alle prospettive aperte dall’incontro tra gli studi letterari e gli

studi di cultura visuale. Da una parte, siamo convinti che, come ha spiegato Cometa, “lo studio comparato di alfabetizzazione letteraria e alfabetizzazione visuale può contribuire a ribadire il ruolo della letteratura nella costituzione di paradigmi interpretativi della società in cui viviamo, non isolandola dal contesto più ampio e fecondo dello studio delle culture e della comunicazione” (Cometa 2016a, 11). Dall'altra siamo certi di poter evitare la facile insidia di rimettere semplicemente il verbale al centro del nostro discorso: alla luce della lezione di Mitchell è possibile, ed è nostro principale auspicio, ripensare la specificità di ciascun medium, le sue potenzialità comunicative, di senso e di significato, riconsiderandone la natura in verità sempre ibrida. Studiare la perenne dialettica tra visuale e verbale in letteratura significa perciò che, come non esistono media puramente visuali, così non esistono media puramente verbali.

Riferimenti bibliografici

- Abignente Elisabetta (2014), “La letteratura e le altre arti”, in Francesco de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 167-193.
- Albertazzi Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
- Belting Hans, Salvatore Incadorna, a cura di (2011), *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci.
- Benassi Stefano (1995), *Gli antichi e le origini del moderno. Modelli estetici tra letteratura e arti figurative*, Bologna, Clueb.
- Boehm Gottfried (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Fink. Trad. it. di M.G. Di Monte, M. Di Monte, S. Marrone, E. Pastore (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Roma, Meltemi.
- Bredenkamp Horst (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, edizione italiana a cura di Federico Vercellone, traduzione di Simone Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina (ed. orig. *Theorie des Bildakts*, Frankfurt, Surhkamp, 2010).
- Caillois Roger (1960), *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris.
- Caramaschi Enzo (1985), *Arts visuels et littérature: de Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano, Schena.
- Carbone Mauro (2016), *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Cortina.
- Ceserani Remo (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ciccuto Marcello (1990), *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci.
- (2002), *Figure d'artista*, Fiesole, Cadmo.
- Ciccuto Marcello, Zingone Alessandra, a cura di (1998), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio, Mauro Baroni.
- Coglitore Roberta, a cura di (2008), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto* Palermo, :duepunti.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.

- (2005), “Letteratura e arti figurative: un catalogo”, *Contemporanea* 3, 15-29.
- (2011), “Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto in letteratura”, in Vincenza Del Marcio, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 63-101.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016a), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- (2016b), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Michele Cometa e Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Cometa Michele, Mariscalco Danilo, a cura di (2014), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.
- Crary Jonathan (1990), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge-London, MIT Press.
- Crivelli Renzo (1979), *Gli accordi paralleli. Letteratura ed arti visive del Novecento*, Bari, Adriatica.
- Didi-Huberman Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- (2002), *L’Image survivante*, Paris, Minuit.
- (2004), *Images malgré tout*, Paris, Minuit.
- Domenichelli Mario (2017), “Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Spignoli 2017, 3-39.
- Donati Riccardo (2014), *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere.
- (2016), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- (2017), *La musica muta delle immagini*, Lentini, Duetredue.
- Foucault Michel (1966), *Le mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- (1969), *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Franceschetti Antonio, a cura di (1988), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki.
- Fusillo Massimo (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino.
- Fusillo Massimo, Polacco Marina, a cura di (2005), *La letteratura e le altre arti*, numero monografico di *Contemporanea*, 3.
- Gell Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Goodmann Nelson (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett.
- Hamon Philippe (1989), *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti.
- (1991), *La description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie*, Paris, Macula.
- (2007), *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Corti.
- Hollander John (1995), *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

- Ioli Giovanna, a cura di (2011), *Le muse cangianti. Tra letteratura e arti figurative*, Novara, Interlinea.
- Jay Martin (1993), *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge.
- (1994), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, The University of California Press.
- McLuhan Marshall (1964), *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Mengaldo P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Merleau-Ponty Maurice (1964a), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- (1964b), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Metz Christian (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Général d'éditions.
- Milner Max (2005), *Lenvers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil.
- Mitchell W.J.T. (1980), "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry* VI, 3, 539-567.
- (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2005), *What Do Pictures Want*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2008), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo, :duepunti
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press
- (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina.
- Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London-New York, Routledge. Trad. it. di Andrea Carpi (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di Anna Camaiti Hostert, Roma, Meltemi.
- Pantini Emilia (2002), "La letteratura e le altre arti", in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 111-125.
- Patrizi Giorgio (2000), *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli.
- Pellini Pierluigi (1999), *Il capolavoro sconosciuto di Balzac. Generi, ideologie, dettagli*, Lecce, Manni.
- (2001), *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco.
- Pinotti Andrea (2017), "C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai Visual Culture Studies", in Spignoli 2017, 41-51.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Raimondi Ezio (1990), *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti.
- (1995), *Il cuore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino.

- Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions.
- Rorty Richard, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press.
- Shattuck Roger (1984), *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Stoichita Victor (1997), *Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books.
- (2015), *L'effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Hazan.
- Spignoli Teresa, a cura di (2017), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS.
- (2018), “La poesia concreta e visiva tra Germania e Italia”, in Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, Firenze, Firenze University Press.

OSSERVATORIO

Ripensare la didattica delle lingue e
delle letterature in Italia

1. Report

Lector in aula.

Un seminario di studi sulla didattica della letteratura italiana contemporanea tra università e scuola media superiore

Elisabetta Bacchereti

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

Abstract

This article is a report concerning a research seminar entitled *Lector in aula*: teaching contemporary Italian literature at university level, promoted by the Association for the Study of Literary Modernism (MOD), analyzing and discussing problems related to teaching contemporary Italian literature in both universities and secondary schools.

Keywords: *contemporary Italian literature, teaching, teacher training*

La riflessione sulla didattica disciplinare in ambito universitario soffre di una condizione di marginalità rispetto al rilievo assegnato invece alle procedure che riguardano assetti normativi, istituzionali, di rendicontazione, adempimenti spesso di carattere meramente burocratico che, mentre in apparenza conferiscono visibilità alla funzione didattica, dall'altro relegano in una zona d'ombra le problematiche relative a metodi e strumenti, non soltanto in relazione all'insegnamento delle varie discipline durante il percorso universitario, ma anche in prospettiva della formazione e dell'aggiornamento degli insegnanti della scuola media superiore. Fin dal momento della sua costituzione, la Società per lo Studio della Modernità Letteraria (MOD), che accoglie non solo docenti universitari del settore disciplinare Letteratura Italiana Contemporanea ma è aperta anche ad insegnanti delle scuole secondarie ed appassionati cultori della materia, ha istituito nel proprio interno una sezione, la MOD-Scuola, dedicata appunto alla discussione e all'approfondimento di temi, problemi, proposte ed esperienze didattiche nell'ambito della letteratura moderna e contemporanea, alla quale è stato riservato uno spazio autonomo all'interno dei Convegni annuali della Società, con la pubblicazione di specifici volumi di Atti. L'urgenza di una attenta e profonda riflessione in materia è particolarmente sentita infatti

in modo specifico per quanto riguarda l'insegnamento della Letteratura italiana contemporanea, per una definizione di territorio (periodizzazione, interazione tra generi letterari ed extraletterari, rapporti e contesti interculturali), per una messa a punto metodologica (modalità del "leggere" e del commentare, interpretazione e scrittura critica), per una identificazione degli strumenti (manualistica, *digital humanities*, funzionalità delle immagini). A questi temi è stato dedicato il Seminario annuale 2018 della MOD, tenutosi all'Università Statale di Milano il 22-23 febbraio, *Lector in aula. Didattica universitaria della Letteratura italiana contemporanea*. Negli interventi sono state affrontate le questioni di periodizzazione e di "canone", di interpretazione e commento, di metodologie didattiche, poste in modo specifico e peculiare dallo studio della letteratura novecentesca, ma si è anche cercato di dare risposte ad interrogativi cruciali e di più ampio respiro: sul senso e la funzione attuale degli studi letterari e sulle possibili strategie di promozione della lettura letteraria nella formazione delle giovani generazioni e nella diffusione della cultura umanistica come ineludibile strumento per l'interpretazione dei fenomeni complessi della società contemporanea¹. D'altra parte si è venuta affermando l'idea di una lettura letteraria "aumentata" che sappia coniugare cognitività ed emotività, così da concentrarsi sul destinatario, sul contesto e sull'ambiente ricettivo, con una elasticità didattica e metodologica declinata in forme comunicative e modellata anche in base ai profili degli studenti in uscita dai vari percorsi di studio.

Questa dimensione, per dir così, allargata, che del resto non può non costituire un punto di partenza essenziale per definire e mettere a punto strategie didattiche efficaci, è stata circoscritta in particolare dagli interventi di Mario Barengi, durante il seminario (*Dalla periferia di Elle Fillet undici*), e di Federico Bertoni durante la Tavola rotonda conclusiva. Le riflessioni dei due

¹ Questi i titoli e i protagonisti degli interventi nell'arco delle due giornate: *Canoni, svolte, sconfinamenti. L'arco storico della modernità* (Margherita Ganeri, Università della Calabria); *Tre più due: manuali reali e ideali* (Massimiliano Tortora, Università degli Studi di Torino); *Dalla periferia di Elle Fillet undici* (Mario Barengi, Università degli Studi di Milano-Bicocca); *Gli spazi letterari della modernità. Interpretare con le mappe* (Giulio Iacoli, Università degli Studi di Palermo); *Commentare* (Daniela Brogi, Università per stranieri di Siena); *Gli immediati dintorni. Ibridazioni del letterario* (Gianluigi Simonetti, Università degli Studi dell'Aquila); *Immagini per leggere. Alcuni esercizi* (Epifanio Aiello, Università degli Studi di Salerno); *L'isola che non c'è. Didattica della letteratura italiana contemporanea per insegnanti: contenuti, metodi, ordinamenti* (Giuseppe Langella, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano); *Visualizzare: digital humanities e Novecento letterario* (Stefano Ghidinelli, Università degli Studi di Milano); *Insegnare le scritture critiche* (Emanuele Zinato, Università degli Studi di Padova). I lavori si sono conclusi con una Tavola rotonda (*Promuovere la lettura letteraria e terza missione* coordinata da Simona Costa Presidente MOD – Società italiana per lo studio della modernità letteraria) alla quale hanno partecipato Gino Ruozzi (Presidente ADI – Associazione degli Italianisti), Michele Cortellazzo (Presidente ASLI – Associazione per la Storia della Lingua Italiana), Federico Bertoni (Presidente COMPALIT – Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura).

studiosi da un lato inquadrano e mettono a fuoco da punti di vista diversi, ma con il medesimo gioco prospettico, l'orizzonte della "letteratura che cambia", secondo la preliminare diagnosi della mutazione del "letterario" in ambito contemporaneo proposta da Gianluigi Simonetti in *Gli immediati dintorni. Ibridazioni del letterario*. Mutazione che comporta la messa in crisi dei modelli di riferimento, dilata i confini del letterario con incursioni appunto "negli immediati dintorni" (cinema, televisione, fumetto, il World Wide Web), in un processo di ibridazione a circuito interno (di un "genere" letterario con altri generi letterari) o a circuito esterno intermediale e transmediale (musica, immagine, grafica), oltre la dimensione nazionale ed europocentrica, investita dai complessi fenomeni della globalizzazione, con ricadute determinanti sul piano dei temi e dei contenuti ma soprattutto sul piano del linguaggio.

D'altro canto si cercano risposte a un interrogativo di fondo che investe inevitabilmente la prassi di una attuale didattica della letteratura: come riaffermare e trasmettere il senso dell'importanza dello studio letterario e delle scienze umanistiche in un contesto dominato dal sapere tecnologico forse più che dalle scienze "dure"? In pratica: come conquistare alla lettura letteraria studenti con interessi non specificamente letterari, in quei percorsi di studio nei quali la letteratura occupa una posizione periferica e sconta una sorta di marginalità rispetto all'acquisizione di altre conoscenze e competenze, considerate più "pratiche" e "produttive", meglio "spendibili" sul mercato occupazionale (anche se recenti studi e statistiche sembrano indicare una inversione di tendenza)? E, in secondo luogo, come reagire ad una più generale perdita di ascolto e di funzione, alla "crisi" della letteratura, o, meglio, di una idea di letteratura come espressione di una società, ormai scomparsa, che l'aveva istituzionalizzata come luogo del senso, e di conseguenza, alla perdita di ruolo dell'insegnamento della letteratura stessa, dovuto anche, come ha sottolineato Margherita Ganeri, al progressivo scollamento tra letteratura e identità nazionale e storica? Per Barenghi, calvinianamente, la letteratura ha sempre qualcosa da dire, e rivendica la propria attualità come depositaria di un sapere "contingente" che si manifesta nella riformulazione, ricontestualizzazione e risemantizzazione di temi e argomenti già trattati in passato e nel porre come oggetto della ricerca il sistema delle relazioni tra i fenomeni. Bertoni a sua volta definisce puntualmente strategie didattiche basate su un concetto "mobile" del letterario, affrancato da ogni definizione canonica di modelli, condiviso del resto anche da altri relatori, e fondato in primo luogo sulla centralità del testo, in piena concordia con le indicazioni metodologiche suggerite già da Romano Luperini, da sempre molto sensibile ed attento alla didattica della disciplina, oggetto di una attenta riflessione teorica, tradotta però sul piano della prassi scolastica, in "aula", con la prima edizione della sua fortunata storia e antologia della letteratura italiana per le scuole medie superiori, *La scrittura e l'interpretazione*. Si tratta di un testo dinamico

che, dalla originaria “Edizione blu”, ha saputo adattarsi negli anni, soprattutto per via di potature che niente hanno tolto al rigore ermeneutico e filologico, ai cambiamenti degli ordinamenti scolastici, alle variazioni dei programmi ministeriali, alle indicazioni dei descrittori di Dublino, a vere e proprie “mutazioni” sociologiche e generazionali dell’utenza, docente e discente. Bertoni, inoltre, in opposizione ad una contemporanea ripresa di “neocontenutismo”, al diffondersi di una sorta di “cultura in scatola”, identifica nel testo un luogo di interpretazione problematica e propone un approccio “interrogativo”, “comparato” ed “inclusivo” con i fenomeni transmediali e intermediali, con i saperi “altri”, in un’ottica antigerarchica.

L’esigenza e la ricerca, legittime, di attualizzazione devono tuttavia guardarsi dal pericolo di annullare o neutralizzare la distanza storica, mentre diventa fondamentale invece far misurare, sui testi, l’eventuale scarto antisistemico. In questa prospettiva il “commento” ai testi riveste un ruolo didattico centrale, come sottolinea Daniela Brogi, lamentando una endemica carenza di testi novecenteschi commentati, e prospettando una articolata scansione della prassi commentativa che, delineato l’identikit del destinatario, affronti, oltre alla comprensione “letterale”, al riconoscimento delle fonti, alle complesse intersezioni interdisciplinari con altri saperi e altri linguaggi e con la cultura visuale, il problema della distanza col passato e promuova la riflessione sul piacere del testo in una dimensione multietnica e multiculturale. Di qui un ribaltamento di prospettiva che dovrebbe trovare riscontro negli strumenti per la didattica. Massimiliano Tortora sviluppa le sue osservazioni sui manuali di riferimento per i corsi universitari di Letteratura italiana, per lo più riadattamenti di quelli per le scuole superiori, nella prospettiva di una provocatoria inversione della strategia didattica che prevede, in generale, l’uso del manuale di storia/antologia della letteratura nei corsi di studi triennali, uso, a suo parere, inefficace per gli studenti degli specifici corsi di laurea in Lettere, e addirittura dannoso per gli altri corsi di laurea in discipline umanistiche, dato che la ricostituzione del tessuto storico-letterario dovrebbe essere il punto di arrivo e non di partenza del sapere letterario, costruito in primis dalla lettura e interpretazione dei testi. E dunque il manuale di storia letteraria diventa uno strumento fruibile ed utile a livello degli studi magistrali.

Un punto di vista non solo nazionale, la costruzione di una rete testuale anche storico-antropologica, la messa a punto di un commento da intendersi come “interpretazione” che si sviluppa nella classe intesa come una “comunità ermeneutica”: questi i suggerimenti didattici di Luperini, richiamati e ricordati nell’intervento di Margherita Ganeri, riflettono l’idea di una didattica come teoria della prassi, sottolineano il nesso fondamentale della ricerca letteraria in ambito universitario con la formazione degli insegnanti e confermano la necessità di un rapporto prioritario e interattivo dell’università con la scuola. Su questi punti essenziali si è concentrata l’ampia relazione di Giuseppe

Langella che all'interno della Società per lo studio della modernità letteraria coordina e dirige la Sezione MOD-Scuola. Langella ha puntato l'obiettivo su numerose criticità connesse alla didattica e all'insegnamento della letteratura moderna e contemporanea, novecentesca nello specifico, proprio in funzione dell'interazione e dell'ineludibile rapporto tra università e scuola. In questa prospettiva non è intanto possibile ignorare una attuale, palese e poco comprensibile, contraddizione tra gli ordinamenti e le più recenti indicazioni ministeriali in merito ai programmi scolastici relativi all'insegnamento della letteratura e le richieste del MIUR relative ai requisiti di accesso ai diversi percorsi di qualifica e di formazione culturale post-laurea magistrale degli insegnanti della scuola media. Mentre i programmi scolastici ministeriali insistono sullo studio di opere ed autori della modernità letteraria, ponendo al centro la letteratura dell'Italia postunitaria e raccomandando la frequentazione e la lettura di testi del secolo scorso e contemporanei, sui quali con quasi prevedibile regolarità verte da anni la prima prova dell'esame di maturità, il DPR del 14 febbraio 2016 ha rimosso il settore specifico della disciplina Letteratura italiana contemporanea (L-FIL-LET/11) dalla quota dei CFU necessari per accedere ai percorsi formativi abilitanti post-laurea e quindi ai concorsi a cattedra, conservando esclusivamente l'obbligatorietà di 12 CFU per il settore "generalista" Letteratura Italiana (L-FIL-LET/10), oltretutto riducendo dai precedenti 18 a 12 i crediti formativi di discipline letterarie richiesti per l'accesso alla carriera dell'insegnamento medio e medio-superiore. Ne derivano due ordini di osservazioni che aprono prospettive di discussione: da un lato, in senso generale, non poche perplessità riguardano questa drastica riduzione del numero totale dei crediti riservati a discipline dedicate alla trasmissione del sapere storico-letterario, alla educazione alla lettura e analisi dei testi letterari e non, all'acquisizione di un *habitus* mentale critico e di competenze linguistiche ed espressive, e la non condivisibile logica formativa che presiede ad una tale scelta. Dall'altro, nello specifico, resta poi un interrogativo di fondo, relativo alla eliminazione della Letteratura Italiana Contemporanea dal curriculum e dai piani di studio "obbligatori" dei futuri insegnanti, operazione difficilmente attribuibile a distrazione o superficialità, e che sembra piuttosto preludere ad una volontà di cancellazione del settore disciplinare medesimo, nella prospettiva di una confluenza o riassorbimento nella generica classe di concorso di Letteratura italiana. Operazione di cui sfuggono valide ragioni di opportunità e criteri scientifico-didattici. La grande perplessità e la forte contrarietà nei confronti di un tale indirizzo si innesta sulla consapevolezza dei connotati specifici della disciplina come studio della modernità, che non può prescindere dall'analisi dei mutamenti profondi dei codici espressivi e dello statuto letterario nella complessa rete relazionale con la metamorfosi della società, con i nuovi strumenti e le nuove tecnologie che sono all'origine di una vera mutazione sociologica anche dei fruitori, in una

continua e rapida evoluzione. Cifra tipica della modernità letteraria contemporanea sono le profonde fratture storiche, le anomalie più che le analogie con la tradizione letteraria, il prevalente ibridismo dei generi, dei modi e dei linguaggi, l'inter- e la multimedialità, la transcodificazione, la dimensione globalizzante, la declinazione del visivo, l'incidenza delle mediazioni editoriali... Per questo sarebbe necessaria e urgente anche una ridefinizione della declaratoria della L-FIL-LET/11 (settore concorsuale 10/F2) che attualmente la identifica con una diversificazione, limitativa, in termini cronologici, da L-FIL-LET/10 (settore concorsuale 10/F1): "studi sulle opere letterarie italiane a partire dagli eventi rivoluzionari tardo settecenteschi". D'altro canto solo alla Letteratura italiana *tout court* viene riconosciuto lo specifico interesse "alle tecniche di trasmissione delle conoscenze relative al settore", in altre parole la funzionalità didattica.

Il seminario *Lector in aula* è stato generoso di proposte, sia sul piano metodologico-didattico, sia sulla definizione-non definizione di un canone, sia sui nuovi strumenti di indagine (*digital humanities*, mappe, atlanti e cartografie letterarie, commenti), proprio in questa prospettiva, ovvero sulle problematiche della trasmissione delle conoscenze nell'ambito della letteratura italiana contemporanea, in special modo del Novecento, "questo sconosciuto" (Langella 2011), nonché sullo sviluppo delle competenze richieste dagli obbiettivi formativi ministeriali e sullo spazio sociale che ancora (forse) deve occupare la letteratura. Renderne conto in questa sede, per l'ampiezza e la complessa articolazione interna delle varie relazioni, ciascuna delle quali potrebbe offrire spunti di una discussione specifica, non è materialmente possibile: si rimanda quindi alla prossima pubblicazione degli Atti del Seminario, e si invita chi fosse interessato a frequentare la pagina web della Società per lo studio della Modernità Letteraria, per notizie e aggiornamenti (<<http://www.modlet.it/>>). Quello che interessa qui è promuovere, a partire anche dalle suggestioni delle giornate milanesi, una seria e ampia riflessione che investa la funzione docente, non solo dal punto di vista procedurale e burocratico, ma nel suo essenziale ruolo di formazione e di trasmissione dei saperi ad ogni livello; che possa stabilire nuove coordinate entro cui collocare una efficace prassi didattica; sia capace infine di restituire centralità culturale alla letteratura come strumento di lettura e interpretazione della complessità del mondo contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

- Langella Giuseppe (2011), "Il Novecento, questo sconosciuto: per una storia e un canone del secolo più lungo", <http://www.modlet.it/OLD/images/stories/Il_Novecento_questo_sconosciuto.pdf> (11/2018).

C'era una volta una figliastra...
Distanziamenti e riavvicinamenti
tra studi letterari e linguistica nella Germanistica italiana
ovvero *un* resoconto

Sabrina Ballestracci

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

Abstract

In this paper I try to answer the question if – and if so, how – the dialogue between Literary Studies and Linguistics can (still) be enriching for both disciplines. The aim is to reflect briefly on those events that brought about a distancing between Linguistics and Literature in German Studies in Italy, with regard to theory, methodology and empiricism. In addition, it will explore the causes of their recent – albeit timid though nevertheless present – encounter. The theme is discussed using German Studies as an example within the general scholarly area of “Foreign Linguistics and Literature”.

Keywords: *German Studies, linguistic-literary dialogue, Linguistics, Literary Studies*

Nein; ein Turm soll sein aus meinem Herzen
Und ich selbst an seinen Rand gestellt:
Wo sonst nichts mehr ist, noch einmal Schmerzen
Und Unsäglichkeit, noch einmal Welt.
(Rainer Maria Rilke, *Der Einsame*, 1992 [1903], 392)

Ich war allein in Berlin. Ich bin um die Stadt gegangen. Die Stadt war ganz schön. Ich habe einen Mann gesehen; der Mann hat mit einem Mädchen gesprochen. Ich habe nicht den Mann erkannt; aber ich habe das Mädchen erkannt: sie war meine Freundin Valentina. Ein Tisch war vor Valentina gestanden; ein Bild hat auf dem Tisch gestanden. Das Bild war bunt; meine Mutter war im Bild!
(Testo di studente principiante del tedesco L2)

1. *Distanziamenti*

Fino a prima della riforma universitaria messa in atto nel 2000-2001, nella Germanistica – come nelle altre cosiddette “stranieristiche maggiori”¹ – Lingua e Letteratura costituivano un unico ambito disciplinare². La letteratura aveva un ruolo predominante e più prestigioso rispetto alla lingua che era coltivata quasi esclusivamente entro i confini della prassi didattica e, anche in questo contesto, con specifiche limitazioni: lo studio della lingua veniva praticato a livello di lettorato e contemplava l’acquisizione di competenze scritte e orali produttive e ricettive, mentre i corsi teorici si limitavano per lo più a veicolare principalmente nozioni di storia della lingua o nozioni volte a sviluppare la conoscenza della cultura dei paesi di lingua tedesca (i cosiddetti corsi di *Landeskunde*). Scopo principale dell’insegnamento “Lingua tedesca” era, in definitiva, la trasmissione di conoscenze linguistiche e culturali che fungessero da strumento di accesso al testo letterario e alla sua comprensione, interpretazione e traduzione. Mancavano lo studio scientifico e la trasmissione didattica di conoscenze teoriche di carattere linguistico-specialistico nonché la riflessione metalinguistica applicate alle singole lingue straniere, competenze che venivano in parte curate dalla linguistica generale e dalla glottologia, ma limitatamente a determinati ambiti tematici, in particolare fonetica, morfologia, sintassi e comparazione linguistica. In ambito germanistico non era raro che la “lingua tedesca” venisse definita o si autodefinisse “ancella della letteratura” oppure “materia di serie B”, come ricorda Porena (2009, 2) citando le parole di Luciano Zagari, o ancora “Stieftochter” (figliastro), come emerge, in senso critico, dall’introduzione agli atti di uno dei primi convegni italiani dedicati alla linguistica testuale (Foschi Albert 2006, 11)³. Si tratta di espressioni che,

¹ “Lingue maggiori” è un’etichetta di uso comune nel mondo accademico italiano, utilizzata per contraddistinguere le lingue e letterature maggiormente studiate a livello scolastico e universitario, in opposizione alle lingue e letterature etichettate come “minori”, con cui si intendono lingue e letterature con un numero inferiore di studenti, come per esempio arabo, ebraico, serbo-croato e turco. Le parole “maggiore” e “minore” sono espressione di una prospettiva falsante e sminuente se non addirittura spregiativa poiché, sebbene riferite ad aspetti quantitativi, non escludono un’accezione qualitativa, non condivisa da chi qui scrive (“più importanti” *vs.* “meno importanti”).

² Mentre per le lingue e letterature cosiddette “maggiori” (oltre alla Germanistica, anche Anglistica, Francesistica, Ispanistica, Lusitanistica) la riforma segnò la distinzione di due settori, per altre il settore scientifico disciplinare rimase – e ancora oggi continua a essere – unico: ne sono esempio i settori L-LIN/17 Lingua e letteratura romena, L-LIN/19 – Lingue e Letterature ugrofinniche e L-LIN/21 – Slavistica. Altri settori ancora, tra cui alcuni di quelli nominati alla nota precedente, sono il raggruppamento di più lingue e letterature come per esempio L-OR/21 Lingue e letteratura della Cina e dell’Asia sud-orientale. Per una panoramica di tutti i settori si veda il sito del MIUR all’indirizzo <<http://www.miur.it/UserFiles/115.htm>> (11/2018).

³ La stessa linguistica testuale costituisce uno dei fattori che hanno influito, in seguito, al riavvicinamento tra studi letterari e linguistica in ambito germanistico (cfr. par. 2).

a prescindere dalla prospettiva da cui fossero pronunciate (letteraria nel primo caso, linguistica nel secondo), definivano un ordine gerarchico o comunque un disequilibrio che non mancavano tra l'altro di essere criticati perfino dai letterati, come emerge dallo stesso ricordo di Zagari sopra citato.

Il riconoscimento dell'ambito disciplinare "Lingua e Traduzione – Lingua Tedesca" ha avuto diverse conseguenze connesse tra loro: tanto sul piano della ricerca quanto su quello didattico, la lingua si è progressivamente distaccata dalla letteratura per avvicinarsi, piuttosto, da una parte alla linguistica generale e alla glottodidattica italiane, dall'altra agli studi linguistici e glottodidattici della Germanistica tedescofona (*Deutsche Sprachwissenschaft* e *DaF-Forschung und -lehre*), divenendo così a tutti gli effetti Linguistica Tedesca, quanto meno: docenti e ricercatori universitari incardinati sul settore di lingua, molti dei quali formati come letterati, si sono rivolti a tali studi, da cui hanno attinto teorie, metodi e strumenti applicabili alla ricerca e alla didattica del tedesco come lingua straniera⁴. D'altra parte, anche il rapporto della linguistica tedesca "straniera" con gli studi linguistici tradizionali sia italiani sia tedeschi non è esule da questioni legate al prestigio delle discipline: sia i primi sia i secondi tendono a vedere la linguistica della lingua straniera (qui tedesca) una sotto-disciplina della linguistica generale oppure una scienza applicata alla didattica della L2, alludendo a una limitazione dello spettro di interessi scientifici di una disciplina che, per cause naturali, è necessariamente rivolta ad aspetti di tipo contrastivo nonché didattico. Sebbene sia una distinzione caduta per lo più in disuso, si vuole qui ricordare che nella Germanistica si è stati per lungo tempo soliti distinguere una *Inlandsgermanistik* (Germanistica patria) e una *Auslandsgermanistik* (Germanistica straniera)⁵. A tale proposito è interessante notare come anche la definizione *Deutsch als Fremdsprache* assuma un doppio significato: da una parte indica la disciplina che nei paesi tedescofoni è istituzionalizzata, ovvero riconosciuta già a partire dagli anni 70 del secolo scorso come insegnamento a livello universitario, anche in risposta a esigenze di tipo sociale quali l'elevato numero di immigrati⁶; dall'altra,

⁴Un esempio di come la linguistica tedesca si sia rivolta agli studi linguistici tradizionali e ne abbia fatti suoi metodi e categorie di analisi emerge nel capitolo IV del volume *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache* della serie di manuali internazionali editi da de Gruyter, in cui ogni articolo è dedicato a un determinato ambito linguistico: fonetica, morfologia, sintassi ecc. (cfr. Krumm, Fandrych, Hufeisen *et al.* 2010, 173-242). In particolare, l'argomento è tematizzato nel saggio introduttivo di Fandrych che illustra le fondamenta linguistiche della disciplina *Deutsch als Fremdsprache* (cfr. Fandrych 2010, 173-188).

⁵L'argomento è stato trattato, ad esempio, in articoli pubblicati in diversi numeri della rivista *Deutsch als Fremdsprache*, pubblicati tra il 2004 e il 2006, nei quali ci si interroga sull'efficacia di tale distinzione (cfr. p.es. Sitta 2004; Helbig 2005; Götze 2005; Gruzca 2006).

⁶I motivi che hanno contribuito alla nascita e al riconoscimento accademico di questa disciplina sono diversi: il fenomeno dell'immigrazione è stato certamente il principale, poiché ha portato, soprattutto in Germania, all'esigenza di gestire il fenomeno dell'integrazione

è sinonimo di *Deutsch von Außen* (tedesco del e dall'esterno) e, in questa accezione, denomina l'insieme delle germanistiche straniere, ognuna con le proprie specificità. In questa seconda accezione *Deutsch als Fremdsprache*, in generale, non è una disciplina riconosciuta a livello universitario: per esempio, in Italia l'attuale settore L-LIN/14 – Lingua e traduzione – Lingua tedesca comprende sia linguisti che si occupano di ricerche sulla lingua tedesca a scopi descrittivi, anche di tipo contrastivo (tedesco-italiano), sia linguisti che conducono ricerche sull'apprendimento e sulla didattica della lingua tedesca come lingua straniera⁷.

Al di là di ciò, il progressivo distacco tra gli studi linguistici e quelli letterari in termini di interessi di ricerca è stato causa di un inevitabile divario anche a livello comunicativo: la linguistica ha iniziato a sviluppare e utilizzare una lingua specialistica che con il tempo è divenuta sempre più oscura ai letterari; allo stesso modo, i linguisti, seppur in gran parte formati nel mondo accademico pre-riforma, hanno perso dimestichezza con terminologia e modalità comunicative tipiche delle scienze letterarie. Non è raro che in occasioni d'incontro tra linguisti e letterati siano oggetto di discussione sia la prospettiva teorica e metodologica sia la modalità di descrizione dell'oggetto di studio nel tentativo di trovare punti di incontro, nonostante le diverse prospettive. Gli sforzi, tuttavia, raggiungono l'obiettivo solo parzialmente: sebbene ci sia la volontà di dialogare, studi linguistici e studi letterari, spesso, sembrano rimanere su binari paralleli, come dimostrano ad esempio diversi atti di convegno dell'*Associazione Italiana di Germanistica (AIG)*, in cui, seppur vengano affrontate discussioni su temi comuni a entrambe le discipline, la separazione tra linguistica e letteratura rimane netta (cfr. p.es. Sanna 2009). In altri casi si ha, invece, la sensazione che per incontrarsi in un dialogo linguisti e letterati si sentano in qualche modo costretti a fuoriuscire dalla propria identità, problematica che merita senz'altro di essere approfondita⁸.

sociale con metodi e strumenti adeguati (cfr. Fandrych, 2010, 1-2). La disciplina *Deutsch als Fremdsprache* è successiva a livello temporale, ma anche conseguente nel senso di causa-effetto alle ricerche empiriche condotte in ambito *Deutsch als Zweitsprache* ("tedesco come lingua seconda") sull'apprendimento del tedesco da parte di lavoratori migranti (cfr. p. es. Clahsen, Meisel, Pienemann 1983). Dicendo che si tratta di un rapporto di causa-effetto si intende che la disciplina *Deutsch als Fremdsprache* è nata anche per venire incontro alle esigenze di integrazione dei figli degli immigrati nel sistema scolastico tedesco (cfr. Fandrych, 2010, 1-2).

⁷ Per una panoramica sulle peculiarità della disciplina in paesi non tedescofoni in generale si può far riferimento all'intero capitolo XIX del già citato volume edito da de Gruyter (Krumm, Fandrych, Hufeisen *et al.* 2010, 1602-1842); per una descrizione dettagliata dello stato della disciplina in Italia si veda in particolare Foschi Albert e Hepp nello stesso capitolo.

⁸ Riporto il commento, da me condiviso, che una collega letterata ha espresso in occasione del convegno annuale dell'AIG svoltosi a Bergamo il 20-21 settembre 2018.

2. Riavvicinamenti

Dalla breve panoramica sopra tracciata emerge che, anche in Italia, la distinzione tra studi letterari e linguistica in ambito germanistico ha avuto come conseguenza positiva lo sviluppo di filoni di ricerca con propri ambiti di specializzazione, che oggi allargano dunque gli orizzonti della Germanistica a zone scientifiche prima ignorate. D'altra parte, la settorializzazione non solo è causa di incomunicabilità tra le due discipline, ma è anche fonte di una visione monoprospettica dei fenomeni studiati – molti dei quali, tra l'altro, di interesse sia letterario sia linguistico –, laddove una visione pluriprospettica, invece, potrebbe essere portatrice di un prezioso “plusvalore”⁹.

Oggettivamente, soprattutto nell'ultimo decennio, non mancano tentativi di riavvicinamento tra studi letterari e linguistica all'interno della Germanistica italiana, sebbene la questione non sia affrontata in modo sistematico come avviene, per esempio, nella Germanistica tedesca a livello soprattutto teorico-metodologico, ma anche empirico. Si pensi, per esempio, alla rivista *Zeitschrift für Linguistik und Literatur (LiLi)*, edita dal 1971: particolarmente rilevanti sono le riflessioni proposte nel volume 38 del 2008, intitolato *Literaturwissenschaft und Linguistik*, in cui ci si interroga, come lascia intendere anche il titolo, sui rapporti tra linguistica e letteratura e si problematizza l'incomunicabilità tra le due discipline e anche il senso di irritazione che provano i letterati di fronte all'approccio linguistico e, viceversa, i linguisti di fronte a quello letterario (cfr. Klein, Schnell 2008). Una proposta di superamento della situazione di distacco e irritazione è formulata, nello stesso volume, dallo psicolinguista Wolfgang Klein nel suo saggio *Die Werke der Sprache* (2008), in cui la lingua non è solo vista come punto di contatto tra letteratura e linguistica, bensì come elemento fondamentale dell'attività umana e dunque di tutti i saperi. Altra riflessione rilevante è quella proposta nel volume 43 del 2013, intitolato *Turn, Turn, Turn*, in cui si tematizza la questione se la Germanistica abbia necessità di una “svolta germanistica” che faccia seguito alla svolta linguistica (*linguistics turn*) e a quella cognitiva (*cognitive turn*) (cfr. Bleumer, Franceschini, Habscheid *et al.* 2013). Nella Germanistica tedesca, d'altronde, la riflessione sugli intrecci tra letteratura e linguistica non sono solo recenti: il tema è trattato da Bernd Spillner in una monografia che già nel 1974 proponeva come possibili punti di contatto tra lingua e letteratura la retorica, la ricerca sullo stile e la linguistica testuale. Più recente è poi il tentativo di fornire una descrizione topologica degli interessi di ricerca di entrambe le discipline da

⁹ Del plusvalore che si può ottenere dal dialogo linguistico-letterario parla Grazzini nell'introduzione a un volume che riunisce contributi di carattere letterario e linguistico in ambito germanistico, i cui autori non si confrontano su un tema preposto, bensì a partire dai propri interessi di ricerca, con lo scopo di “considerare cosa significhi l'eventuale compenetrazione dei due punti di vista nel concreto delle ricerche in atto” (cfr. Grazzini, Ballestracci 2015, 2).

parte di Fludernik e Jacob (2014), come si afferma nell'introduzione alla miscellanea che individua trasversalità nel rapporto tra atto linguistico e testo, tra stile e varietà e tra produzione e ricezione testuale. Infine, non mancano in Germania, al di là delle riflessioni teoriche, anche ricerche condotte sul piano empirico: ne è esempio il gruppo di ricerca *Literaturlinguistik (LitLing)*, internamente al quale sono condotti progetti che spaziano dalla stesura di dizionari della letteratura classico-romantica all'analisi linguistica di opere letterarie, il cui scopo non è solamente l'analisi linguistica in sé, ma anche il tentativo di produrre strumenti da rendere disponibili agli studi letterari¹⁰.

Nella Germanistica italiana, in cui il richiamo alla Germanistica tedesca costituisce una peculiarità ricorrente, ciò che ha portato la linguistica a riavvicinarsi, anche se forse ancora timidamente, a tematiche tipicamente letterarie non è una svolta improvvisa, bensì un processo graduale che inizia – a mio avviso – con la ricezione della linguistica testuale, ovvero delle opere di linguisti come de Beaugrand e Dressler (1981 [1972]), Brinker (2014⁸ [1985]), Vater (1990), Heinemann, Viehweger (1991), Adamzik (1995)¹¹, ovvero con l'interesse per la dimensione testuale¹². Inizialmente il testo è considerato oggetto di studio dal punto di vista linguistico e didattico: come è naturale che sia – fa notare Blühdorn (2005, 1) nel suo resoconto del convegno *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht*, svoltosi a Pisa dal 21 al 23 ottobre 2004 –, in questa prima fase sono centrali le questioni inerenti alla descrizione contrastiva, l'apprendimento e la traduzione. Le analisi empiriche e le riflessioni didattiche si concentrano su generi testuali tendenzialmente non letterari, di tipo specialistico, scientifico, argomentativo (cfr. p. es. Focchi Albert, Hepp, Neuland 2006). Ben presto, però, nel momento in cui il testo inizia a essere osservato anche nella sua dimensione culturale e si arriva, sempre prendendo spunto dal modello proposto dalla Germanistica tedesca (cfr. Fix, Habscheid, Klein 2001; Fix 2007), a descriverlo dal punto di vista contrastivo, da lì a breve sorge l'interesse per la dimensione stilistica del testo

¹⁰ Si veda la pagina di descrizione dei vari progetti (*work in progress*), in particolare del progetto dedicato all'opera di Annette von Droste-Hülshoff (<<http://www.baer-linguistik.de/droste/>>, 11/2018).

¹¹ La diffusione di queste opere rimane confinata in ambito germanistico; soltanto *Einführung in die Textlinguistik* di de Beaugrande e Dressler (1981), apparsa nello stesso anno nella versione inglese (*Introduction to the Textlinguistics*, 1981) e tradotta anche in italiano da Silvano Muscas (*Introduzione alla linguistica testuale*, 1984), ebbe diffusione anche al di fuori della linguistica tedesca.

¹² In Germania, la riflessione sul testo inizia già due decenni prima con i lavori di Harweg (1968) e Weinrich (1970), autore quest'ultimo anche di *Textgrammatik der deutschen Sprache* (1993) e *Textgrammatik der französischen Sprache* (1985 [1982]), significative testimonianze del precoce interesse che la linguistica tedesca nutre verso la dimensione testuale, un interesse che va investire anche gli studi grammaticali che tradizionalmente riconoscono quale unità di analisi fondamentale la frase.

(cfr. Foschi Albert, Hepp, Neuland *et al.* 2010), per l'analisi del quale si rende inevitabilmente necessario rivolgersi alla tradizione, ovvero agli studi letterari e, dunque, fare ritorno alla disciplina da cui la linguistica si era allontanata.

Questo riavvicinamento ha già prodotto alcuni frutti che tuttavia rimangono ancora tentativi isolati: da annoverare è un'iniziativa realizzata su suolo italiano, ma con partecipazione internazionale come il primo colloquio organizzato nell'ambito del progetto "Poeticità e letterarietà: dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2" (Villa Vigoni, Roveno di Menaggio, 6-9 novembre 2017), un progetto nato a seguito di una discussione sul tema della poeticità durante una sezione di lavoro del XIII Congresso della *Internationale Vereinigung für Germanistik*, svoltosi a Shanghai (23-30 agosto 2015), sezione a cui avevano partecipato soprattutto linguisti, ma da cui era nata l'idea di allargare il dialogo anche ai letterati. Il titolo del progetto – dato da non sottovalutare – fa addirittura riferimento non a due, bensì a tre discipline, alludendo all'importanza che può assumere il dialogo tra letterati e linguisti anche per la didattica della lingua straniera. Dal colloquio, a cui hanno partecipato letterati e linguisti italiani e tedeschi, è emerso che il concetto di poeticità è sicuramente un valido terreno di confronto interdisciplinare, che si adatta a essere descritto e ricercato da diversi punti di vista: poeticità come peculiarità tipica del testo letterario, ma anche come capacità intrinseca della lingua, ovvero creatività linguistica osservabile anche in testi non letterari, nonché come veicolo utile alla didattica della lingua nell'agevolare l'apprendimento linguistico (Dobstadt, Foschi Albert, i.c.s.).

Che questo dialogo possa effettivamente essere coltivato in modo proficuo lo dimostrano anche i convegni internazionali di Germanistica: oltre ai congressi della già citata *Internationale Vereinigung für Germanistik*, anche i *Deutsche Germanistentage* fanno emergere la possibilità di un dialogo linguistico-letterario. Si pensi al tema proposto nella scorsa edizione, il racconto, e a quello della prossima, il tempo. Non solo si tratta di temi condivisibili, ma anche di temi che se affrontati contemporaneamente da più prospettive contribuiscono allo sviluppo di un dialogo proficuo sia per la letteratura sia per la linguistica, soprattutto in considerazione dello stato attuale delle due discipline, in cui la settorializzazione raggiunta da entrambe può essere fonte di scontro, ma anche di confronto, nonché di ricchezza. In questa direzione vanno sicuramente anche le attività dell'*Associazione italiana di Germanistica*, cui partecipano in modo equilibrato linguisti e letterati e che con la fondazione di *Studi germanici – Quaderni dell'AIG* ha aperto la porta a nuove possibilità di dialogo linguistico-letterario (cfr. Catalano La Manna 2018). Il primo numero, dal titolo *Verità e menzogna*, altra tematica su cui sia letterati sia linguisti possono avere molto da dire, si apre significativamente con un saggio di Harald Weinrich dedicato alla figura di Goethe a Roma con cui l'autore augura fortuna a questa nuova iniziativa. È significativo che a tenere a battesimo uno dei tentativi di riavvicinamento tra letteratura e linguistica

tedesca sia proprio Weinrich, non solo autore di *Linguistik der Lüge* (“La linguistica della menzogna”, 2016⁶ [1966]), opera palesemente connessa con il tema del volume, ma anche autore di numerose opere che sconfinano i limiti disciplinari e culturali e sono esempio dell’armonia che diversi saperi possono assumere pur nel rispetto delle proprie specificità¹³.

3. Conclusione

In apparente disaccordo con i tre divieti (ironicamente) formulati da Harald Weinrich (1985) in merito alla lingua scientifica – divieto di dire io (*Ich-Verbot*), divieto di raccontare (*Erzähl-Verbot*) e divieto di metafora (*Metapher-Verbot*) – la mia riflessione si conclude tornando ai due passi citati all’inizio del lavoro, tratti il primo da *Der Einsame* di Rainer Maria Rilke, l’altro dal testo di uno studente principiante del tedesco L2. I due brani danno vita a due immagini efficaci per descrivere i rapporti tra linguistica e letteratura nella Germanistica italiana: da una parte la figura del solitario, *alter ego* del poeta che fuoriesce dal proprio cuore divenuto torre e va a collocarsi al bordo della stessa, in uno spazio in cui predomina la negazione; dall’altra, la figura del giovane che, dopo avere vissuto un’esperienza di vita in un paese straniero, lontano dalla casa materna, sogna il ritorno alla propria madre, identificata con l’amata sorpresa a parlare con uno sconosciuto. Le due immagini, in questa sede, sono interpretate in modo personale. Questa, d’altronde, è la funzione del testo letterario, sia esso riconosciuto dalla tradizione o frutto di un apprendente in erba: il testo letterario a ogni lettura permette una nuova interpretazione del testo stesso ma anche della realtà circostante e per il linguista costituisce sicuramente una fonte preziosa di spunti di ricerca. Nel contempo, i due esempi evidenziano che il senso di poeticità che si avverte di fronte a un testo letterario come quello rilkiano può, con altre modalità, emergere anche altrove, laddove poeticità è creatività linguistica, potenzialità visiva, nonché strategia di apprendimento.

Il presente è *un resoconto*, *una* ricostruzione della storia dei rapporti tra lingua e letteratura, narrata da una linguista formatasi in ambito filologico-letterario, una visione monoprospettica dunque, che però mira a promuovere il dialogo interdisciplinare, un dialogo che, proprio in considerazione della specializzazione raggiunta dai due settori, non può altro che offrire un plusvalore all’approfondimento di temi comuni, pur nel preservamento delle singole identità.

¹³ Che questo dialogo sia proficuo a entrambe le discipline e che esso non interessi solo la Germanistica è confermato da altre iniziative scientifiche nate su suolo italiano, per esempio la fondazione relativamente recente della rivista online “L’analisi linguistica e letteraria” che accoglie contributi di linguistica generale e di singole lingue straniere, in particolare francese, inglese, russa e tedesca (cfr. <<http://www.analisilinguisticaeletteraria.eu/>>, 11/2018).

Riferimenti bibliografici

- Adamzik Kirsten (1995), *Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie*, Münster, Nodus.
- Anonimo (s.d.), *Ich war allein in Berlin*.
- Bleumer Hartmut, Franceschini Rita, Habscheid Stephan, et al., Hrsgg. (2013), *Turn, turn, turn. Oder: Braucht die Germanistik eine germanistische Wende? Eine Rundfrage zum Jubiläum der LiLi*, n.s., *LILI – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* XLIII, 4, 172.
- Blühdorn Hardarik (2005), *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Neue Wege der italienisch-deutschen Kooperation. Tagung an der Universität Pisa, 21.-23. Oktober 2004*, <https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/765/file/Bl%C3%BChdorn_Texte_in_Sprachforschung_und_Sprachunterricht_2005.pdf> (11/2018).
- Brinker Klaus (2014⁸ [1985]), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt.
- Catalano Gabriella, La Manna Federica, a cura di (2018), *Verità e menzogna*, n.s., *Studi germanici – Quaderni dell'AIG I*, 1, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici.
- Clahsen Harald, Meisel J.M., Pienemann Manfred (1983), *Deutsch als Zweitsprache. Der Spracherwerb ausländischer Arbeiter*, Tübingen, Narr.
- de Beaugrand R.-A., Dressler W.U. (1981 [1972]), *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. Engl. version (1981), *Introduction to the Textlinguistics*, London, Longmann. Trad. it. e cura di Silvano Muscas (1984), *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna. Il Mulino.
- Dobstadt Michael, Foschi Albert Marina, Hrsgg. (i.c.s.) *Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, Loveno di Menaggio, Villa Vigoni.
- Fandrych Christian (2010), „Grundlagen der Linguistik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache“, in Krumm, Fandrych, Hufeisen et al. (2010), 173-188.
- Fix Ulla (2007), *Stil – ein sprachliches und soziales Phänomen*, Berlin, Frank & Timme.
- Fix Ulla, Habscheid Stephan, Klein Josef, Hrsgg. (2001), *Zur Kulturspezifik von Textsorten*. Tübingen, Stauffenburg.
- Fludernik Monika, Jacob Daniel, eds (2014), *Linguistics and Literary Studies / Linguistik und Literaturwissenschaft. Interfaces, Encounters, Transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Foschi Albert Marina (2006), „Text und Texte unter deutsch-italienischer didaktischer Perspektive. Zur Einleitung“, in Marina Foschi Albert, Marianne Hepp, Eva Neuland (Hrsgg.), *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Pisaner Fachtagung 2004 zu neuen Wegen der italienisch-deutschen Kooperation*, München, Iudicium, 11-14.
- Foschi Albert Marina, Hepp Marianne (2010), „Deutsch in Italien“, in Krumm, Fandrych, Hufeisen, et al. 2010, 1693-1697.
- Foschi Albert Marina, Hepp Marianne, Neuland Eva, Hrsgg. (2006), *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. Neue Wege der italienisch-deutschen Kooperation. Tagung an der Universität Pisa, 21.-23. Oktober 2004*, München, Iudicium.
- Foschi Albert Marina, Hepp Marianne, Neuland Eva, et al. Hrsgg. (2010), *Text und Stil im Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen germanistischer Kooperation*, München, Iudicium.

- Grazzini Serena, Ballestracci Sabrina (2015), "Oltre le sigle. Introduzione critica", in Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, Firenze, FUP, 1-13.
- Götze Lutz (2005), "Inlandsgermanistik und Auslandsgermanistik: Widerpart oder Partner?", *Deutsch als Fremdsprache* XLII, 1, 10-12.
- Gruzca Franciszek (2006), "Zur Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Inlandsgermanistik und Auslandsgermanistik", *Deutsch als Fremdsprache* XLIII, 4, 195-207.
- Harweg Roland (1968), *Pronomina und Textkonstitution*, München, Fink.
- Heinemann Wolfgang, Viehweger Dieter (1991), *Textlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen, Niemeyer.
- Helbig Gerd (2005), "Auslandsgermanistik versus Inlandsgermanistik?", *Deutsch als Fremdsprache* XLII, 1, 4-9.
- Klein Wolfgang (2008), "Die Werke der Sprache. Für ein neues Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik", in Klein, Schnell 2008, 8-32.
- Klein Wolfgang, Schnell Ralf, Hrsgg. (2008), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, n.s., LIII – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik XXXVIII, 2.
- Krumm H.-J., Fandrych Christian, Hufeisen Britta, et al., Hrsgg. (2010), *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Porena Ida (2009), "Ricordi", in Enrico De Angelis (a cura di), *Giornata di studio in onore di Luciano Zagari (Pisa, 24 Febbraio 2009)*, n.s., *Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica (BAIG)* II, 1; online: <https://www.associazioneitalianagermanistica.it/docs/rivista_aig/baig2/Porena%20pro%20Zagari.pdf> (11/2018).
- Rilke Rainer Maria (1992 [1903]), *Der Einsame*, in Id., *Nuove poesie. Requiem*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, con testo a fronte, Torino, Einaudi, 392.
- Sanna Simonetta, Hrsg. (2009), *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Akten des IV Kongresses der Italienischen Germanistenvereinigung, Alghero, 27.-31.05.2007*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Sitta Horst (2004), "Inlandsgermanistik – Auslandsgermanistik. Was für einen Sinn hat eine solche Unterscheidung?", *Deutsch als Fremdsprache* XLI, 4, 195–198.
- Spillner Bernd (1974), *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer.
- Vater Heinz (1990), *Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten*, München, Wilhelm Fink.
- Weinrich Harald (1970), „Zur Linguistik der Tempusübergänge“ in *Linguistik und Didaktik* I, 3, 222-227.
- (1985), „Sprache und Wissenschaft“, *Merkur* XXXIX, 6, 496-506.
- (1985 [1982]), *Textgrammatik der französischen Sprache*, Stuttgart, Klett.
- (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, Duden.
- (2000^[6] [1966]), *Linguistik der Lüge*, München, Beck.

Sitografia

- Associazione Italiana di Germanistica*, <<https://www.associazioneitalianagermanistica.it>>.
- Literaturlinguistik*, <<http://www.literaturlinguistik.de/>>.
- Annette von Droste-Hülshoff. Literaturlinguistische Untersuchungen*, <<http://www.baer-linguistik.de/droste/>>.
- Lanalisi linguistica e letteraria*, <<http://www.analisilinguisticaeletteraria.eu/>>.
- Miur*, <<http://www.miur.it/UserFiles/115.htm>>.

Lingua e rimediazione digitale. Appunti sull'esperienza didattica realizzata nell'ambito del progetto europeo *EU-MADE4LL*

Ilaria Moschini

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

Abstract

This contribution offers insights and reflections on the teaching of digital discourse in academic English language curricular courses. These considerations originate from pluriannual research activity on the digital remediation of specialized languages and out of the teaching of these contents in the modules of a European project dedicated to the design and implementation of a transnational study program that merges multimodal digital literacy and English for international communication. The paper also argues for the integration of basic concepts of information technology in linguistic studies of digitally remediated English language in order to teach students how to communicate in the era of the so-called “computational turn”.

Keywords: *Digital Discourse, English Language, Intercultural Communication, Multimodal Digital Literacy, Software Studies*

1. Introduzione

Il presente contributo intende offrire alcune riflessioni sull'insegnamento del linguaggio digitale nell'ambito universitario dei corsi curriculari di Lingua Inglese maturate a partire da una ricerca pluriennale sulla rimediazione digitale dei linguaggi specialistici e sulla testualità digitale (Moschini 2010, 2014, 2015, 2017) che è stata affiancata dall'esperienza all'interno di un gruppo di ricerca in un ciclo di seminari inter-ateneo a livello nazionale (*MoM. Multimodality on the Move*) organizzati nell'anno accademico 2014-2015 e, successivamente, nel progetto europeo dal titolo *EU-MADE4LL – European*

Multimodal and Digital Education for Language Learning (2016-2019)¹. Partendo da una breve descrizione del progetto, il testo si concentrerà sul porre in evidenza alcune componenti del progetto che possono portare, potenzialmente, all'arricchimento della didattica dei corsi curricolari di Lingua Inglese². Mi riferisco, in particolare, al focus su una dimensione interculturale della comunicazione mediata elettronicamente che tenga conto della cultura propria delle comunità digitali; alla natura inerentemente multi-semiotica di questa tipologia di testi e alla pratica di riflettere sull'utilizzo del codice linguistico nel processo di significazione attraverso la progettazione e realizzazione dei testi oltre che attraverso la loro analisi e trascrizione. Infine, quale ulteriore prospettiva di sviluppo, vorrei porre all'attenzione la necessità degli studi sulla testualità digitale di approfondire la componente materiale, la "lingua" del codice di questi dispositivi elettronici, nell'ambito della cosiddetta "platformization" (Helmond 2015, 5) del web, ovvero, di quelle piattaforme private che utilizzano il web, ma non coincidono con esso e che costituiscono dei sistemi chiusi a cui accedere attraverso processi di accreditamento presso delle aziende private (es. Twitter, Facebook, Instagram).

Come noto, infatti, l'influenza fra ambienti tecnologici e dispositivi linguistici è reciproca e ciò è stato evidenziato a partire dal celebre assunto di McLuhan (1964) secondo il quale il mezzo utilizzato per la comunicazione coincide con il messaggio e che, dunque, la forma del medium si incorpora in ogni messaggio che esso trasmette, dando origine ad una relazione simbiotica attraverso la quale il mezzo struttura il processo di significazione. Ed è proprio dal lavoro di McLuhan che Bolter e Grusin (1999) prendono le mosse per teorizzare il concetto di "rimediazione", secondo cui il contenuto di qualsiasi media è sempre un altro medium, applicandolo ai mezzi di comunicazione digitali. Per "rimediazione" si intenderebbe, quindi, l'adattamento dei contenuti e dei generi dei "vecchi" mezzi comunicativi nei formati dei media elettronici. Da un punto di vista più prettamente linguistico, la nozione di rimediazione può essere utilizzata per riferirsi a una serie di processi linguistici, culturali e psicologici mediante i quali il linguaggio e il discorso vengono trasformati e rimodellati in nuove forme dai mezzi di comunicazione digitale (Canepari, Mansfield, Poppi 2017).

¹ <<http://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/projects/eplu-project-details-page/?-nodeRef=workspace://SpacesStore/2424b99d-9a0a-4c51-a0bc-99c9819f2d0f>> (11/2018).

² Il presente testo nasce come risposta all'invito di contribuire, con una breve riflessione sul progetto di ricerca di cui faccio parte, all'avvio, da parte della rivista LEA, di un "osservatorio" sulla didattica delle lingue e delle letterature straniere. A partire dalla mia esperienza di ricercatrice e docente di lingua inglese, mi è parso utile presentare un metatesto che colleghi in una mappa diversi elementi, in primis, il progetto stesso di cui faccio parte e, inoltre, mettere in evidenza le aree di ricerca fondamentali per i futuri sviluppi dell'analisi del *Digital Discourse* in relazione alla componente tecnologica e ai *Software Studies*. Ringrazio il revisore anonimo per i suoi preziosi commenti.

La rimediazione si attiva attraverso il linguaggio, cioè attraverso il sistema con il quale interpretiamo e costruiamo la nostra comprensione della realtà e, allo stesso tempo, funziona attraverso il senso di sé che percepiamo e proiettiamo sugli altri. Pertanto, la rimediazione può riguardare sia l'elaborazione di tipologie di testo nuove oppure ibride, nonché rappresentazioni di identità (*ibidem*). In questa prospettiva sono da contestualizzare le riflessioni in merito all'insegnamento della lingua inglese rimediata dai mezzi di comunicazione digitale contenute nei prossimi paragrafi.

2. Della necessità di un'alfabetizzazione digitale linguistica e multimodale

Il progetto europeo al quale ho fatto riferimento nel paragrafo precedente (*EU-MADE4LL – European Multimodal and Digital Education for Language Learning*) è dedicato all'ideazione e implementazione di un programma di studio transnazionale che integri l'alfabetizzazione digitale multimodale con l'insegnamento dell'inglese per la comunicazione internazionale³. Il progetto ha tra i suoi obiettivi, inoltre, lo sviluppo di un sistema descrittivo della suddetta alfabetizzazione che arricchisca e metta in connessione il quadro per le competenze digitali dei cittadini europei pubblicato nella sua prima versione nel 2013 (*DigComp 2.0⁴*) con il quadro comune europeo di riferimento per la conoscenza delle lingue (*CEFR⁵*).

Per quanto concerne la componente interculturale, nei moduli del progetto, l'utilizzo della lingua inglese nel *Digital Discourse* è stata intesa non soltanto quale codice verbale che facilita la comunicazione a livello globale e che deve, quindi, rivolgersi ad un pubblico internazionale e, al contempo, essere cosciente delle dimensioni localizzate dell'utilizzo della lingua stessa. Ciò che è stato sottolineato è che l'alfabetizzazione linguistica in ambito digitale deve tener conto anche delle comunità altamente specializzate a cui molti dei testi prodotti e condivisi on-line si rivolgono. Mi riferisco, in particolare, ai cosiddetti "*online affinity spaces*" (Gee 2004, 67) ovvero, quelle comunità in cui l'affiliazione dei membri si basa sulla condivisione di attività, interessi e obiettivi, piuttosto che su categorie quali classe sociale, livello culturale, genere, etnia. Come evidenziano Jones e Hafner (2012, 115), da un punto di vista interculturale, la partecipazione a tali comunità implica la conoscenza delle convenzioni culturali delle norme di interazione condivise dai membri di questi spazi sociali che possono differire in gran parte dalle interazioni che

³ Desidero ringraziare i colleghi del progetto *EU-MADE4LL* e, in particolare, Maria Grazia Sindoni, Sandra Petroni ed Elisabetta Adami per la preziosa collaborazione sin dalla progettazione dei seminari *MoM (Multimodality on the Move)*.

⁴ <<https://ec.europa.eu/jrc/en/digcomp/digital-competence-framework>> (11/2018).

⁵ <<https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages>> (11/2018).

avvengono nel mondo cosiddetto “reale”. Gli “*online affinity spaces*”, infatti, mettono assieme sulla base di interessi condivisi persone che provengono da ambiti socioculturali molto diversi e che off-line, potenzialmente, potrebbero non avere degli scambi o essere vincolati dal ruolo sociale ricoperto. A tal proposito, molto spesso, la partecipazione a queste comunità avviene attraverso l'utilizzo di avatar, la versione digitale del *nom de plume*, che cela la reale identità dei membri. Per capire, dunque, quali siano le norme che regolano l'utilizzo del codice linguistico e, più ampiamente, dei codici semiotici e delle pratiche di significazione all'interno dei generi testuali archetipici di queste comunità digitali globalizzate è importante studiare e analizzare i loro sistemi culturali e valoriali, le modalità comunicative nonché i loro sistemi discorsivi sia in senso foucauldiano, sia in senso più prettamente semiotico. Si tratta quindi di comprendere (e far comprendere) i livelli e i registri di una comunicazione digitale che sono entrati nella consuetudine “quotidiana” di gran parte della popolazione, come rivelano molte indagini statistiche (es. Smith, Anderson 2018), sia nell'utilizzo cosiddetto comune del codice verbale sia negli ambiti di uso specialistici. E, per analizzare l'utilizzo della lingua inglese in ambito digitale, nei suoi aspetti sintattici, lessicali, testuali, pragmatici e stilistici, si rivela fondamentale comprendere la struttura testuale di queste piattaforme. Come sottolineano Garcés-Conejos Blitviche, Bou-Franch (2019, 3), l'analisi del discorso digitale si trova all'incrocio tra risorse (non solo) linguistiche, società e tecnologia e, conseguentemente, anche l'insegnamento della lingua inglese in ambito digitale sembrerebbe difficilmente dissociabile da una comprensione del processo di significazione più ampiamente semiotico, socioculturale e tecnologico. La *Computer-Mediated Discourse Analysis* (uno dei nomi originari della *Digital Discourse Analysis*) si è, infatti, inizialmente strutturata attorno ad una metodologia che comprendesse strumenti di analisi prettamente linguistici, tuttavia, data la natura del panorama comunicativo contemporaneo, la concettualizzazione della *Computer-Mediated-Communication* è divenuta “inerentemente multimodale” (Herring 2019, 41).

Nell'ambito del progetto *EU-MADE4LL*, il suddetto studio della lingua inglese per la comunicazione internazionale è stato associato all'approfondimento di alcuni generi testuali e di strumenti analitici di stampo multimodale. Più in dettaglio, l'obiettivo di una alfabetizzazione digitale multimodale è stato affrontato chiedendo agli studenti di progettare e realizzare dei testi e di analizzarli sulla base di categorie fornite in letture di base sulle teorie e sui concetti principali della multimodalità e in seminari specifici dedicati a ciascuna tipologia di genere digitale presa in esame. Inoltre, all'interno di ogni seminario è stata prevista una sezione dedicata all'apprendimento pratico di come progettare un testo digitale e come renderlo efficace nel veicolare il messaggio che si desidera riflettendo, da un lato, su quelle che sono le risorse linguistiche e semiotiche a disposizione, dall'altro valutando il pubblico, o

meglio, i pubblici a cui intendiamo rivolgerci. Agli studenti è stato, inoltre, richiesto di valutare anonimamente il lavoro dei loro colleghi appartenenti a ciascuna delle università coinvolte nel progetto, intendendo come lavoro il testo digitale così come è stato progettato e realizzato nonché l'analisi e la trascrizione dello stesso testo fornite dal suo autore.

L'attività di progettazione e di realizzazione del testo, infatti, accompagna e integra la componente analitica poiché nel panorama comunicativo contemporaneo la conoscenza e il significato, così come i testi e gli oggetti che sono le loro realizzazioni materiali, sono visti come i risultati di processi di progettazione motivati dall'interesse individuale (si veda Kress 2009, 134). E, nel caso specifico della comunicazione digitale dove le piattaforme offrono ampi spazi di significazione, emerge con forza la rilevanza dei percorsi di progettazione compiuti da ciascun attante sociale ed emerge con altrettanta forza l'importanza che ciascuno compia le proprie scelte con una consapevolezza sempre maggiore in termini delle risorse semiotiche e tecnologiche offerte dagli strumenti di significazione disponibili (si veda Kress 2014, 143). In questo contesto, le pratiche di trascrizione e annotazione sviluppate inizialmente dalle discipline linguistiche e utilizzate nei progetti *MoM* ed *EU-MADE4LL* per la descrizione analitica dei processi di creazione di significato nei testi digitali progettati dagli studenti sono intese quale strumento euristico per lo sviluppo delle capacità critiche degli studenti nel decodificare i processi comunicativi in atto e, come tali, potrebbero essere estese anche ad altri curricula accademici (Sindoni 2019, 96).

Un programma di insegnamento del linguaggio digitale nell'ambito universitario dei corsi curriculari di Lingua Inglese modellato in parte sulla base di quanto proposto nei progetti sopra menzionati potrebbe fornire una risposta (seppure necessariamente parziale) ad alcune delle necessità evidenziate nel sopracitato quadro per le competenze digitali dei cittadini europei (Vourikari, Punie, Carretero Gomez, *et al.* 2016). Mi riferisco, in particolare, alle sezioni 2 (*Communication and Collaboration*) e 3 (*Digital Content Creation*) dove si evidenzia la necessità per il cittadino di discernere i diversi contesti comunicativi, di creare e gestire le proprie identità digitali, di adattare le strategie ai pubblici di riferimento, di creare e modificare i contenuti digitali in diversi formati al fine di comunicare in maniera efficace e di esprimere la propria cittadinanza attiva attraverso l'utilizzo delle tecnologie digitali. Il programma di studio transnazionale proposto e il sistema descrittivo per una alfabetizzazione digitale multimodale che costituirà il terzo output del progetto hanno, a mio parere, la potenzialità di arricchire le competenze individuate dalla Commissione Europea attraverso l'identificazione di criteri e di descrittori legati alle strutture formali e alle risorse semiotiche degli artefatti testuali digitali presi in esame. Introducono, inoltre, delle categorie analitiche in base alle quali misurare l'efficacia dei testi digitali progettati dagli studenti nel vei-

colare i messaggi e le identità scelte, così come per valutare la consapevolezza degli stessi relativamente all'utilizzo delle risorse linguistiche, tecnologiche e semiotiche e alla loro efficacia in ambito interculturale.

3. *Alcune linee di sviluppo tra Digital Discourse Analysis e Software Studies*

Per quanto riguarda le ulteriori prospettive di sviluppo dell'insegnamento del linguaggio digitale nell'ambito universitario dei corsi curriculari di Lingua Inglese è utile riflettere sul fatto che, con l'avvento dei social media e, in particolare, con la diffusione delle piattaforme sociali – che muove dal lancio di un servizio per sviluppatori da parte di Facebook nel 2006 – il contesto comunicativo situazionale è venuto a mutare in maniera significativa poiché, da un lato, le applicazioni sono fruibili dal web e, dall'altro, mettono a disposizione servizi che possono essere richiamati da altri software. Tale passaggio è stato descritto da Helmond come la “*platformization*” del web (2015, 5) e ha segnato per molti il passaggio da un web libero e aperto ad un ecosistema di applicazioni private (si veda, ad esempio, van Dijck 2013) che è stato descritto con la metafora del “giardino recintato” (Arora 2014, 58) per evidenziare il fatto che le piattaforme sono aree chiuse e che lo spazio digitale è divenuto una merce alla quale accedere attraverso processi di accreditamento presso aziende che sono spesso “pagati” autorizzando la raccolta e la profilazione dei nostri dati come utenti (es. Twitter, Facebook, Instagram).

Le domande che sorgono in relazione ad un contesto situazionale di questo tipo sono molteplici. Per limitarci alle domande su che cosa tutto ciò comporti per gli studi del linguaggio digitale e il loro insegnamento nei corsi curriculari di Lingua Inglese, c'è da sottolineare, innanzitutto, che i suddetti “giardini recintati” vanno ad influenzare la nozione stessa di testo (Halliday, Hasan 1976; De Beaugrande, Dressler 1981) sia come prodotto sia come processo. La coerenza, la coesione, l'organizzazione interna, la struttura illocutoria e le funzioni comunicative, così come la produzione e la ricezione dell'unità comunicativa digitale ne risultano, infatti, influenzati. Il primo evidente corollario è che ci troviamo di fronte ad un *Digital Discourse* in cui i cosiddetti *user-generated-content*s possono essere delle applicazioni, ovvero, dei programmi creati utilizzando elementi (tecnicamente, i servizi web) offerti dalle piattaforme. Frontiere avanzate degli studi sul *Digital Discourse* se ne stanno già occupando, mi riferisco, ad esempio, al lavoro di Gee (2014), per restare in confini più “classici”, la struttura di un'unità comunicativa può essere determinata in gran parte dalle cornici predefinite offerte dai social media, così come la scelta in termini di composizione e di selezione dei destinatari può rivelarsi, ad uno studio più attento, influenzata, se non addirittura condizionata, dalle piattaforme stesse. Si veda, ad esempio, lo studio condotto da Eisenlauer (2014) sui processi di automazione nella creazione dei testi su

Facebook attraverso le opzioni preimpostate di composizione e diffusione tra i membri della comunità sociale.

Nell'ambito degli studi multimodali che, come affermano Georgakopoulou e Spilioti (2016, 3), dovrebbero rappresentare il focus centrale negli studi linguistici del linguaggio rimediato digitalmente, si è recentemente sviluppata un'area definita *Semiotic Technology* (Djonov, van Leeuwen 2017) che ha come scopo lo studio di come le risorse semiotiche e le norme sociali ad esso collegate sono iscritte nel software. Secondo Djonov e van Leeuwen, il software è da considerare una risorsa semiotica in quanto consente agli utenti di selezionare tra una gamma predefinita di opzioni e incorpora e rappresenta la conoscenza di ciò che costituisce un uso efficace di queste risorse in particolari contesti (ivi, 567). Alcuni esempi di applicazione di questa cornice interpretativa sono gli studi sulle risorse offerte da programmi quali Power Point (Zhao, Djonov, van Leeuwen 2014), Microsoft Word e Smart Art (Kvåle 2016) e delle applicazioni offerte dai tablet (Price, Jewitt, Crescenzi 2015).

Oltre, dunque, a far riflettere gli studenti sull'utilizzo dell'inglese come lingua internazionale nell'ambito del linguaggio digitale con prospettiva socio-linguistica, ad integrare tale studio con una più ampia prospettiva multimodale del processo socio-semiotico di creazione del significato e della sua realizzazione testuale in ambito digitale, alla riflessione sulle caratteristiche dei generi testuali e a quali sono le risorse offerte dal software, una frontiera ulteriore nei corsi curricolari potrebbe essere offerta dall'entrare in maniera più approfondita nella logica e nella "lingua" dei "dispositivi" tecnologici, intesi come strutture ideologico/materiali che hanno "la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi" (Agamben 2006, 22). Mi riferisco, in particolare, ai modelli proposti da Poulsen e Kvåle (2018) e da Moschini (2018) nell'ambito della *Semiotic Technology* che sono volti a superare il cosiddetto "screen essentialism" (Waldrip-Fruin 2009, 3) ovvero, la riduzione dell'analisi al livello dell'interfaccia utente senza tenere conto dei livelli computazionali di elaborazione delle informazioni che si trovano al di sotto della superficie dello schermo e che rendono disponibile la mediazione digitale di risorse semiotiche verbali, visive ed aurali. Per quanto ciò possa apparentemente sembrare distante dagli studi linguistici della lingua inglese, in realtà costituisce una delle condizioni di possibilità affinché, in linea con Berry (2011, 20), si possa provare ad insegnare agli studenti che cosa significhi scrivere, leggere e, più ampiamente, comunicare nell'era della cosiddetta "svolta computazionale".

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
Arora Payal (2014), *The Leisure Commons: A Spatial History of Web 2.0*, London-New York, Routledge.

- Berry D.M. (2011), *The Philosophy of Software: Code and Mediation in the Digital Age*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Bolter J.D., Grusin Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Canepari Michela, Mansfield Gillian, Poppi Franca (2017), "Introduction" in Eadd. (eds), *The Many Facets of Remediation in Language Studies*, Beau Bassin, Lambert Academic Publishing, 9-22.
- De Beaugrande R.-A., Dressler W.U. (1981), *Introduction to Text Linguistics*, London-New York, Longman.
- Djonov Emilia, van Leeuwen Theo (2017), "The Power of Semiotic Software: A Critical Multimodal Perspective" in John Flowerdew, John Richardson (eds), *The Routledge Handbook of Critical Discourse Analysis*, London-New York, Routledge, 566-581.
- Eisenlauer Volker (2014), "Facebook as a Third Author. (Semi-)Automated Participation Framework in Social Network Sites", *Journal of Pragmatics*, 72, 73-85.
- Garcés-Conejos Blitvich Pilar, Bou-Franch Patricia (2019), "Introduction" in Eadd. (eds), *Analyzing Digital Discourse. New Insights and Future Directions*, London, Palgrave Macmillan, 3-22.
- Georgakopoulou Alexandra, Spilioti Tereza (2016), "Introduction", in Eadd. (eds), *The Routledge Handbook of Language and Digital Communication*, London-New York, Routledge, 1-16.
- Gee J.P. (2004), *Situated Learning and Language. A Critique of Traditional Schooling*, London-New York, Routledge.
- (2014), *Unified Discourse Analysis: Language, Reality, Virtual Worlds and Video Games*, London-New York, Routledge.
- Halliday M.A.K., Hasan Ruqaiya (1976), *Cohesion in English*, London, Longman.
- Helmond Anne (2015), "The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready", *Social Media + Society* I, 2, 1-11.
- Herring S.C. (2019), "The Coevolution of Computer-Mediated Communication and Computer-Mediated Discourse Analysis", in Patricia Bou-Franch, Pilar Garcés-Conejos Blitvich (2019), 25-67.
- Jones R.H., Hafner C.A. (2012), *Understanding Digital Literacies. A Practical Introduction*, London-New York, Routledge.
- Kress Gunther (2010), *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York, Routledge.
- (2014), "Design. The Rhetorical Work of Shaping the Semiotic World", in Arlene Archer, Denise Newfield (eds), *Multimodal Approaches to Research and Pedagogy. Recognition, Resources and Access*, London-New York, Routledge, 131-152.
- Kvåle Gunhild (2016), "Software as Ideology A Multimodal Critical Discourse Analysis of Microsoft Word and SmartArt", *Journal of Language and Politics* XV, 3, 259-273.
- McLuhan Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Moschini Ilaria (2010), "Race 2.0 or the 'Webridization' of Electoral Discourse", *Il Politico* LXXV, 2, 133-162.

- (2014), “Critical Multimodal Analysis of Digital Discourse – Preliminary Remarks”, *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* III, 3, 197-201, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-15192.
- (2015), “Facebook.com/WhiteHouse. A Multimodal Analysis of the Social-Media Recontextualization of the Institutional Encoder”, in Marina Bondi, Silvia Cacchiani, Davide Mazzi (eds), *Discourse In and Through the Media. Recontextualizing and Reconceptualizing Expert Discourse*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 170-186.
- (2017), “A Digital ‘Meeting Place’? A Socio-semiotic and Multimodal Analysis of the WhiteHouse.gov Social Hub”, in Rita Salvi, Judith Turnbull (eds), *The Discursive Construal of Trust in the Dynamics of Knowledge Diffusion*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 184-205.
- (2018), “Social Semiotics and Platform Studies: An Integrated Perspective for the Study of Social Media Platforms”, *Social Semiotics*, special issue, *Social Media as Semiotic Technology* XXVIII, 5, 623-640, doi: 10.1080/10350330.2018.1504714.
- Poulsen S.V., Kvåle Gunhild (2018), “Studying Social Media as Semiotic Technology: a Social Semiotic Multimodal Framework”, *Social Semiotics*, special issue, *Social Media as Semiotic Technology* XXVIII, 5, 700-717.
- Price Sara, Jewitt Carey, Crescenzi Lucrezia (2015), “The Role of iPads in Pre-School Children’s Mark Making Development”, *Computers & Education* 87, 131-141.
- Sindoni M.G. (2019), “ ‘Of Course I’m Married!’ Communicative Strategies and Transcription-Related Issues in Video-Mediated Interactions”, in Patricia Bou-Franch, Pilar Garcés-Conejos Blitvich (2019), 71-103.
- Smith Aaron, Anderson Monica (2018), “Social Media Use in 2018”, *Pew Internet Research Center*; online: <<http://www.pewinternet.org/2018/03/01/social-media-use-in-2018>> (11/2018).
- van Dijck José (2013), *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, New York, Oxford UP.
- Vuorikari Riina, Punie Yves, Carretero Gomez Stephanie, et al. (2016), *DigComp 2.0: The Digital Competence Framework for Citizens. Update Phase 1: The Conceptual Reference Model*, Luxembourg, Luxembourg Publication Office of the European Union.
- Waldrip-Fruin Noah (2009), *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies*, London-Cambridge (MA), MIT Press.
- Zhao Sumin, Djonov Emilia, van Leeuwen Theo (2014), “Semiotic Technology and Practice: A Multimodal Social Semiotic Approach to PowerPoint”, *Text & Talk* XXXIV, 3, 349-375.

OSSERVATORIO

Convegni, presentazioni, recensioni

Lettere a Oreste Macrí.
Schedatura e regesto di un fondo con un'appendice
di testi epistolari inediti, a cura di Dario Collini,
Firenze, FUP, 2018, pp. 3354

Alberto Baldi

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

Abstract

The volume edited by Collini, which can be seen as the last stage in an almost twenty year-long research project, presents files and collections of 17,000 letters to Oreste Macrí, housed in the Bonsanti Archive in Florence. An appendix contains annotated transcriptions of his letters to Giuseppe De Robertis, Giuseppe Ravegnani, Mario Marti and Giorgio Bárberi Squarotti.

Keywords: *correspondence, Giuseppe De Robertis, Giuseppe Ravegnani, Mario Marti, Oreste Macrí*

Il volume *Lettere a Oreste Macrí*, curato da Dario Collini in collaborazione con Sara Moran e Marta Scintu sotto la direzione di Anna Dolfi, può essere considerato l'atto conclusivo di un progetto scientifico quasi ventennale. Nel 2000, a due anni di distanza dalla morte di Macrí¹, l'archivio personale del critico e studioso magliese – “le sue carte, i libri, le lettere, i quadri [...]: quattro facce di uno stesso prisma” (Dolfi 2007, 154) – è pervenuto per donazione² all'Archivio Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze. I ricercatori del GREM (Gruppo dei Ricercatori degli Epistolari Macrí)³, coordinati da Anna Dolfi, hanno dato inizio a una prima fase di

¹Avvenuta nel febbraio 1998.

²“Ma a tutto questo Macrí aveva aggiunto la sua abitazione di Via Nullo 4, pensata come sede del ‘Centro Studi Oreste Macrí’, le librerie, le scrivanie (ovvero tutto quanto legato alla sua vita di studioso) e un importante lascito in denaro per la creazione di borse di studio destinate a giovani comparatisti” (Dolfi 2007, 154).

³Luana Di Fabrizio, Carlotta Gentile, Ilaria Eleodori, Beatrice Gnassi, Valentina Ferrini, Tommaso Lisa, Francesca Mazzoni.

riordinamento e schedatura⁴ dei materiali d'archivio, in parallelo ai lavori del GRBM (Gruppo dei Ricercatori della Biblioteca Macrí) dedicati alla vasta biblioteca⁵. Dal sistematico lavoro di *équipe* negli anni sono scaturite edizioni di svariati carteggi⁶ – alcune delle quali in corso di stampa⁷ – che sono un'ulteriore testimonianza dell'incessante attenzione per il Fondo Macrí.

Nella sua "Premessa", Anna Dolfi riassume tutte le fasi dei lavori sul Fondo Macrí, prestando particolare attenzione al ruolo fondamentale delle carte personali di letterati e uomini di cultura, che "conservano traccia [...] della progettualità intellettuale e politica, [...] che è essenziale conoscere se vogliamo davvero capire il passato (Dolfi 2018, 8), e all'importanza di progetti che rendono fruibili e intellegibili gli scambi epistolari, ricostruendone il contesto e decifrando accenni e allusioni altrimenti incomprensibili al lettore.

Lettere a Oreste Macrí, come spiega il curatore nella "Guida alla consultazione", fornisce "la schedatura e il regesto di contenuto di tutti gli epistolari a Oreste Macrí" (Collini 2018, 13). Le schedature sono state recuperate dal CD-ROM del 2003, mentre i regesti provengono da otto differenti tesi di laurea⁸ assegnate da Anna Dolfi tra l'a.a. 2012-2013 e l'a.a. 2014-2015. In ordine alfabetico, si susseguono quasi 2200 corrispondenti, un vero e proprio catalogo di letterati e uomini di cultura del Novecento italiano ed europeo, con cui Macrí ha intrattenuto rapporti di amicizia e scambio intellettuale che i regesti, puntuali ed esaustivi, consentono di ricostruire. Alcune serie epistolari spiccano per la notevole consistenza: è il caso, ad esempio, delle lettere di importanti ispanisti⁹ come Giovanni Maria Bertini – fondatore e direttore dei "Quaderni ibero-america" –, Giovanni Meo Zilio, Margherita

⁴ I cui risultati sono poi confluiti nel volume *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí* (Dolfi 2002) e nell'inventario in CD-ROM (*Inventario del Fondo Oreste Macrí presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» / Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieusseux»*, a cura di Ilaria Eleodori, Helenia Piersigilli, Francesca Polidori, Cristina Provvedi, sotto la direzione di Anna Dolfi e Caterina Del Vivo) allegato a Macrí 2003. Discorso a parte per la corrispondenza dalla Spagna, per cui si veda Trentini 2004.

⁵ Come per i materiali epistolari, dal lavoro di ricerca del GRBM è nato un volume – *I libri di Oreste Macrí. Struttura e storia di una biblioteca privata* (Dolfi 2004) – e un inventario in CD-ROM (*Catalogo della biblioteca di Oreste Macrí presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» / Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieusseux»*, a cura di Helenia Piersigilli e del «GRBM» sotto la direzione di Anna Dolfi e Laura Desideri) allegato a Dolfi 2007.

⁶ Guillén-Macrí 2004; Bodini-Macrí 2016; Macrí-Pagano 2016; Dalmati 2018.

⁷ È il caso delle lettere con Luciano Anceschi, Piero Bigongiari, Giorgio Caproni, Luigi Panarese, Vittorio Sereni, Giacinto Spagnoletti.

⁸ Discusse presso l'Università degli Studi di Firenze da Emanuela Carlucci, Lucrezia Caverni, Dario Collini, Deborah Diamanti, Marta Fabrizzi, Rachele Fedi, Sara Moran, Marta Scintu.

⁹ "Sono più di 3000 le lettere scritte ad Oreste Macrí da ispanisti, professori, ricercatori, allievi, direttori di riviste, colleghi che per motivi diversi si sono trovati a corrispondere con un'autorità indiscussa nel campo della loro specializzazione" (Di Fabrizio 2002, 289-290).

Morreale, Francesco Tentori Montalto, Mario Pinna, l'allieva Elisa Aragone Terni, o di quelle del poeta salentino Ercole Ugo d'Andrea, degli editori Guanda e Vallecchi, di Vincenzo Scordamaglia, Professore di Lettere classiche al Liceo Capece di Maglie¹⁰. Ed è così possibile, scorrendo il volume, intuire facilmente la straordinaria centralità di una figura come Oreste Macrí nella vita letteraria, culturale, accademica dell'Italia novecentesca, la sua autorità come lettore e consigliere di poeti e narratori (cfr. Mazzoni 2002), la capacità di distinguersi non solo come critico militante e ispanista, ma anche come francesista, comparatista, raffinato filologo e metricista, nonché motivi più personali, come la passione per l'insegnamento, il sempre vivo legame con "la amatissima *patria chica*" (Macrí 1998, 43), la vita nelle altre due dimore vitali, Parma e Firenze, o il suo essere un vero e proprio riferimento – non soltanto culturale – per amici e familiari.

In appendice, dopo un manipolo di lettere appartenenti al "Fascicolo tematico su Fray Luis de León" predisposto dallo stesso Macrí, quattro carteggi, trascritti e ampiamente annotati da altrettanti giovani studiosi, che ci consentono di leggere la voce "viva" del critico e di alcuni suoi corrispondenti: Giuseppe De Robertis¹¹, Giuseppe Ravegnani¹², Mario Marti¹³, Giorgio Bárberi Squarotti¹⁴.

Menzione speciale merita la destinazione editoriale del volume curato da Collini. L'edizione esclusivamente digitale e ad accesso aperto¹⁵ ne valorizza infatti il taglio enciclopedico, agevolandone la consultazione e permettendo interrogazioni trasversali che aprono a ulteriori letture, così come ne incentiva l'utilizzo come vero e proprio "libro-database", nella prospettiva di progetti di *Digital Humanities* che richiedano una cospicua base di dati per produrre risultati rilevanti nello studio di un determinato contesto letterario.

¹⁰ "[...] il mio venerando, pur giovanissimo, professore di lettere classiche, Vincenzo Scordamaglia da Parghelia in prima nomina, discepolo di Manara Valgimigli" (Macrí 1998, 11).

¹¹ "Lettere 1939-1963", a cura di Andrea Giusti.

¹² "Un carteggio 1949-1956", a cura di Marta Fabrizzi.

¹³ "Lettere a Oreste Macrí (1945-1996)", a cura di Rachele Fedi.

¹⁴ "Lettere a Giorgio Bárberi Squarotti 1957-1971", a cura di Marta Scintu.

¹⁵ Il libro è infatti uscito per la collana "Biblioteca di Studi di Filologia Moderna" (BSFM) della Firenze University Press ed è liberamente scaricabile dal seguente link: <http://www.fupress.com/redir.ashx?RetUrl=3747_15978.pdf> (11/2018).

Riferimenti bibliografici

- Bodini Vittorio-Macri Oreste (2016), «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni.
- Collini Dario, a cura di (2018), *Lettere a Oreste Macri. Schedatura e regesto di un fondo con un'appendice di testi epistolari inediti*, con la collaborazione di Sara Moran, Marta Scintu e del NGEM, sotto la direzione di Anna Dolfi, cura editoriale di Alberto Baldi, Firenze, Firenze UP.
- Dalmati Margherita (2016), *Lettere agli amici fiorentini. I carteggi con Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macri*, a cura di Sara Moran, Firenze, Firenze UP.
- Di Fabrizio Luana (2002), "Oreste Macri e gli ispanisti italiani", in Dolfi 2002, 289-340.
- Dolfi Anna, a cura di (2002), *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macri*, Roma, Bulzoni.
- , a cura di (2004), *I libri di Oreste Macri. Struttura e storia di una biblioteca privata*, Roma, Bulzoni.
- (2007), *Percorsi di Macritica*, Firenze, Firenze UP.
- (2018), "Premessa", in Collini 2018, 7-11.
- Guillén Jorge-Macri Oreste (2004), *Cartas inéditas (1953-1983)*, edición al cuidado de Laura Dolfi, Valencia, Pre-textos.
- Macri Oreste (1998), *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni.
- (2003 [1941]), *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, prefazione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra.
- Macri Oreste-Pagano Vittorio (2016), *Lettere 1942-1978*, a cura di Dario Collini, Firenze, Firenze UP.
- Mazzoni Francesca (2002), "Don Oreste 'Princeps dei lettori'", in Dolfi 2002, 23-84.
- Trentini Nives (2004), *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macri*, Firenze, Firenze UP.

“Handsome blowsy Caroline”: ritrarre Caroline Fitzgerald

Maria Chiara Brandolini

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

Abstract

With this review, we aim to show the value of a recently published volume, that portrays a 19th-century American lady, Caroline Fitzgerald, living in Henry James' cultural and intellectual environment. Thanks to unpublished letters and a detailed investigation of her life, the author allows us to follow the dreams, aspirations and travels of this unconventional lady, along with those of her two brothers.

Keywords: *Henry James, letters, portrait, travelling, 19th-century Europe*

Un'avventura iniziata quasi per caso, quella che ha permesso a Gottardo Pallastrelli di riportare alla vita con tratti nitidi e vivaci il ritratto di Caroline Fitzgerald (1865-1911) in *Ritratto di signora in viaggio: un'americana cosmopolita nel mondo di Henry James* (2018). L'autore, avvocato e storico dell'arte, si è infatti imbattuto in una ventina di lettere inedite del celebre scrittore americano Henry James e indirizzate ad una donna fino ad allora sconosciuta, ma che egli ha saputo far riemergere dal silenzio accanto ai suoi due fratelli, Augustine ed Edward Fitzgerald.

Il titolo è stato scelto con cura e lascia intuire molteplici aspetti del contenuto del volume, così come del suo principale protagonista. Esso è volutamente ispirato al più celebre romanzo di James, *The Portrait of a Lady* (*Ritratto di Signora*, in italiano), la cui protagonista, la giovane americana Isabel Archer, incarna un genere di donna americana non convenzionale che ricorda molto la figura di Caroline e che possiede le caratteristiche necessarie “to find [her]self endowed with the high attributes of a Subject” (James 1934 [1909], 48). Il mondo in cui il lettore si immerge è dunque quello dell'Europa dei tempi di James, dove l'alta società americana ama viaggiare, soggiornare, passando da una all'altra delle molte colonie presenti nelle maggiori città europee, e che elegge come sede per l'istruzione dei figli.

La scelta del titolo è però anche dettata dal ruolo ricoperto in questo volume dalla presenza di tre ritratti d'autore, il primo famoso, il secondo

inedito, il terzo non esattamente individuato: uno per ogni fratello Fitzgerald. Queste opere, riprodotte nelle pagine del libro, vengono sfruttate dall'autore per indagare l'animo e l'indole dei ragazzi ritrattivi e per vagheggiare sui loro interessi e le loro attese. Dalla loro analisi, dal confronto con altre opere, contemporanee o tratte dal rinascimento italiano e riprodotte anch'esse nel volume, traspare chiaramente la formazione di storico dell'arte di Pallastrelli.

Infine, il titolo annuncia l'importanza del tema del viaggio. L'autore si ritrova infatti ad inseguire, per delinearne e restituircene i tratti, un soggetto in costante movimento: a cavallo tra le due coste dell'Oceano Atlantico, in giro per l'Europa, poi a lungo in Italia, fino ad avventurarsi in Asia.

Tuttavia, ciò che non si evince dalla copertina è che Caroline non è l'unica Fitzgerald ad attirare l'attenzione di Pallastrelli. Egli si interessa infatti anche delle vite dei suoi due fratelli, Augustine e Edward. Per tale motivo, il volume è diviso in due parti. La prima, nettamente più lunga, è dedicata a Caroline, mentre la seconda è a sua volta divisa in due capitoli e segue i due fratelli Fitzgerald nelle loro avventure internazionali, permettendo al lettore di esplorare degli angoli di mondo ottocenteschi da due diversi punti di vista: quello di un pittore e quello di uno scalatore di chiara fama.

"Handsome blowsy Caroline" (James in Pallastrelli 2018, 27), tale la giovane americana appare nelle lettere di James e così può restituircela effettivamente Pallastrelli: studiosa di lettere classiche, frequentatrice di circoli letterari, appassionata di poesia, affascinata dall'oriente, tanto da indossare sgargianti vesti orientali in società. La sua vita non si incrocia soltanto con quella di Henry James, ma anche con quella di altri tra i maggiori esponenti del mondo culturale e artistico dell'epoca. Robert Browning, Burne-Jones, Bertrand Russell, Edith Wharton sono solo alcuni dei nomi che incontriamo in questo volume e che vediamo sviluppare un rapporto di stima e di amicizia con la nostra eroina.

Rampolla di una facoltosa famiglia americana, unita in un matrimonio infelice con un lord inglese, Caroline potrebbe apparire, almeno all'inizio, come l'eroina di un romanzo vittoriano. Ma indagandone la natura e la vita più a fondo, scoprendone la spiccata intelligenza, il desiderio e la ferma decisione di essere e vivere come una donna libera, ci si rende conto di come ella possa corrispondere al soggetto ideale per un romanzo di James. Lo scrittore è infatti alla ricerca, per ogni suo romanzo, di un "vessel of consciousness" (James 1934, 63) da poter porre al centro dell'opera e che, grazie alla propria intelligenza, possa progressivamente acquisire una maggiore coscienza di sé e dell'intricato mondo circostante. L'amicizia tra i due nasce inoltre in un momento (l'anno 1894) che per entrambi rappresenta una fase di transizione: Caroline ha quasi ottenuto l'annullamento del matrimonio, mentre James ha appena affrontato la morte dell'amica Constance Fenimore Woolson (1840-1894), si sta confrontando con la difficoltà di portare sul palcoscenico opere teatrali di successo e sta entrando in una nuova fase della sua produzione di romanziere.

Ripercorrendo la giovinezza di Caroline, Pallastrelli approfondisce la stima ch'ella nutre, per tutta la vita, per Robert Browning, a cui dedica *Venetia Victrix*, raccolta di poesie (recensita anche da Wilde) di cui riporta un'inedita versione originale manoscritta.

Nella corrispondenza di Caroline si incontrano inoltre due lettere inedite inviatele da Burne-Jones, di cui una riprodotta nel volume. Burne-Jones, visitato spesso da James durante i suoi soggiorni a Londra, ma “not as often as [he] should like”¹, è per lo scrittore americano “one of the best human pleasures that London has for [him]”² ed in più è “exquisite in mind and talk”³. L'opera di uno dei maggiori pittori inglesi della fine dell'Ottocento si lega anch'essa alla figura semisconosciuta di Caroline, della quale egli esegue uno splendido ritratto, facente parte dell'esiguo numero di ritratti individuali da lui realizzati.

Come spesso accade nei romanzi di James, che d'altra parte cercano di descrivere l'intricata società che lo circonda nel modo più veritiero possibile, anche Caroline si trova imprigionata in un matrimonio dove si incontrano, da una parte, una cospicua eredità americana e, dall'altra, un titolo nobiliare inglese. Benché questo legame sia definito fin da subito infelice, Pallastrelli riesce a rendere la lettura intrigante per il lettore curioso, che si è ormai affezionato a questa ragazza dalla pallida carnagione e dalla salute cagionevole, ma piena di vita, poliglotta, appassionata di poesia, di letture, di arte e di viaggi. Cosicché l'autore può tenerlo con il fiato sospeso, accompagnandolo a spiare tra le righe delle lettere indirizzate da Caroline a Giacomo Filippo Lacaita, che mostrano gli sviluppi della vita coniugale della giovane, rivelando le ragioni dell'insuccesso del matrimonio solo quando esso è ormai irrecuperabile.

Il lettore segue poi una Caroline “libera, assolutamente libera” (Caroline Fitzgerald in Pallastrelli 2018, 48), come la giovane donna desidera essere, nei suoi spostamenti per l'Europa, sulle tracce di Stendhal in Italia. Egli scopre la predilezione di Caroline per Roma, nonostante la paura che le incutono le sue rovine: una città così emozionante da esserne sopraffatti e risentirne fisicamente, dove è possibile incontrare italiani, americani, russi, inglesi...

Le qualità intellettuali di Caroline spiccano poi nuovamente quando viene interpellata per la pubblicazione delle lettere della moglie di Robert Browning, Elizabeth Barrett Browning, compito approfondito da Pallastrelli, e che le richiede di ripercorrere i luoghi dove la coppia ha risieduto negli anni.

Mentre la vita di Caroline scorre, mentre vive “libera” come anche Isabel Archer avrebbe desiderato vivere, Henry James ogni tanto riappare. Abbandonato il tema internazionale, egli si sta concentrando, in romanzi sempre più complessi, su quello dell'inautenticità dei rapporti sociali, in cui

¹ James 1920, 126; trad. it.: non così spesso come vorrebbe. (Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive)

² *Ibidem*; trad. it.: uno dei migliori piaceri umani che Londra abbia per [lui].

³ *Ibidem*; trad. it.: d'intelletto e discorsi squisiti.

donne americane trapiantate in Europa e dello stesso spessore di Caroline ricoprono una parte fondamentale. Scopriamo che lo scrittore è fatto partecipe dell'unico vero amore che Caroline abbia concepito, quello per Filippo De Filippi, e vediamo James attribuire a quest'ultimo dei nominativi scherzosi e al contempo affettuosi, nonché intuire la portata che questo amore avrà nella vita di Caroline e la differenza che una tale affezione possa fare in una società intricata e spesso inautentica.

Le pagine girano, nuove persone compaiono, altre lentamente e silenziosamente lasciano la scena, voci inedite entrano a far parte di questa polifonia. Tra di esse, la principale è quella di Filippo De Filippi, nelle cui lettere si rispecchia l'amore che Caroline concepisce per lui, i passi della loro storia. La voce di Henry James rimane però una presenza tangibile, anche se intermittente. Egli accompagna i De Filippi nei loro viaggi in macchina e li racconta a Edith Wharton: è in loro compagnia che si spinge ad affermare che davvero l'Italia è il paese più bello del mondo.

Una vita che si muove sempre più veloce, che corre a ritmo crescente, alla velocità dell'automobile, verso il nuovo secolo e raccontata da Caroline anche attraverso un diario di viaggio, in cui la donna annota schizzi, impressioni, descrizioni artistiche e storiche delle città italiane visitate. Tale diario è apparentato con quelli tenuti da James e da Edith Wharton ed è espressione di un genere diffuso all'epoca.

Tuttavia, mentre i viaggi di James si svolgono all'interno dei confini europei o sulla costa est degli Stati Uniti, Caroline ci sorprende intraprendendo viaggi ben più lunghi e faticosi, verso mete decisamente esotiche, soprattutto per l'epoca e per una signora. Forte di un'esistenza segnata fin dall'infanzia dai molti spostamenti, divenuta una donna matura, Caroline si avventura con il caro Filippo fino in Russia e tra le montagne del Caucaso, in quell'oriente che l'affascinava fin da ragazza, intraprendendo viaggi al confronto dei quali James vede i propri ridimensionarsi, fino a definirsi "uno che non ha mai viaggiato" e destinato all'"ignoranza del globo" (James in Pallastrelli 2018, 172). Il lettore viene infatti accompagnato fino in Kashmir, dove viene messo a parte del carteggio tenuto da Caroline e Filippo, separati per alcuni mesi, in cui il racconto del ricevimento presso il maharajah si interva alla vita intima e affettuosi soprannomi scambiati tra i coniugi.

Questa vita avventurosa è cullata però anche dalla costante passione per la poesia, che la porta a pubblicare una nuova raccolta, e si confronta con la realtà più quotidiana, con i piccoli inconvenienti di viaggio, con gli imprevisti sorti durante il rinnovamento della casa, con i drammi della storia. Le lettere scambiate tra i coniugi De Filippi offrono infatti un piccolo scorcio sul terremoto di Messina da parte di contemporanei traumatizzati ma anche impegnati in prima persona per fornire gli aiuti necessari.

La seconda parte del volume è dedicata ai due fratelli Fitzgerald. Da una parte, Augustine, un pittore di paesaggi, allievo di Gustave Boulanger e Jules

Joseph Lefebvre, con uno studio in un bel palazzo dell'avenue Hoche e sposato ad una talentuosa cantante d'opera; dall'altra, Edward, avventuroso scalatore, spintosi fin sulle Ande e in Nuova Zelanda, di cui viene sottolineato il carattere solitario e perennemente irrequieto, segnato da forti dispiaceri personali, ma a lungo inarrestabile. Anche in questa parte la presenza di ritratti svolge un ruolo essenziale. Vi si incontrano infatti quello di Augustine, olio su tela dipinto da J.J. Lefebvre (1889), e quello di Edward, disegno a carboncino realizzato da Burne-Jones (1896).

Questo libro ha inoltre il merito di aver fatto chiarezza sull'identità e la biografia di questi due fratelli, in passato vittime di scambi di identità dovuti a casi di omonimia, che hanno persino trasformato Augustine in una donna e sua moglie in una semplice sorella.

Per concludere, possiamo aggiungere che il valore di questo volume è senza dubbio accresciuto dalla presenza, al suo interno, di un ricco apparato iconografico, che raccoglie ritratti fotografici e pittorici, e curiosi esemplari di lettere, immagini che rendono più viva e tangibile la vita di questi personaggi così desiderosi di affrontare la vita ed il mondo. Come abbiamo potuto notare, il volume si costruisce intorno ad un fitto incrocio di lettere, la maggior parte delle quali sono state tradotte per potersi rivolgere ad un pubblico più ampio e rendere il testo più scorrevole; altre sono invece state lasciate nella lingua originale (l'inglese).

Il pubblico di riferimento di questo volume può essere sia la sfera degli studiosi e dei conoscitori di James, che un pubblico più vasto ed eterogeneo. I primi potranno approfondire, grazie ad esso, la propria conoscenza dello scrittore americano, trovare spunti interessanti per lo studio dell'elaborazione dei personaggi femminili jamesiani, ma anche aggiungere un tassello all'immagine della comunità americana nell'Europa di fine Ottocento che è giunta fino a noi. Benché in questo volume non sia possibile accedere ai testi delle lettere in lingua originale, tale lacuna è stata colmata dalla pubblicazione, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e di Pallastrelli stesso, del libro *“Su letti di asfodelo”: lettere a Caroline Fitzgerald*, che raccoglie diciannove lettere di James, riportate in originale e nella traduzione italiana. Il pubblico non specialista, dal quale il libro è perfettamente fruibile, incontrerà uno stile scorrevole e pagine rese piacevoli e coinvolgenti dalla polifonia dei personaggi e dalle loro avventure quotidiane.

Riferimenti bibliografici

- James Henry (1920), “To Charles Eliot Norton”, in Id., *The Letters of Henry James*, selected and edited by Percy Lubbock, vol. I, London, Macmillan and Co., 122-126.
- (1934 [1909]), *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, with an Introduction by R.P. Blackmur, New York, Charles Scribner's Sons.
- (2018), *“Su letti di asfodelo”. Lettere a Caroline Fitzgerald*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi, Gottardo Pallastrelli, Milano, Archinto.
- Pallastrelli Gottardo (2018), *Ritratto di signora in viaggio: un'americana cosmopolita nel mondo di Henry James*, Roma, Donzelli Editore.

Luca Baratta, *The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna: storia, testi, immagini (1550-1715)*, prefazione di Maurizio Ascari, Roma, Aracne, 2017, pp. 876

Maria Teresa Chialant

Università degli Studi di Salerno (<mtchialant@unisa.it>)

Abstract

Luca Baratta's book consists of a catalogue of forty-eight full-length documents – *street literature*, such as *broadside ballads, pamphlets and leaflets*, as well as medical writings drawn from *Philosophical Transactions* – that all deal with the phenomenon of monstrous births in early modern England. The volume is divided in four parts: “God’s judgment (1550-1603)”, “The Great Amazement (1603-1642)”, “The Monsters’ Wars (1642-1660)”, and “The Age of Wonders, the Age of Science (1660-1715)”. In each section, the documents are distributed according to a chronological order, with the aim to show the metamorphoses that the perceptions and representations of monsters have gone through in the course of time: from prodigies with religious implications to objects of curiosity and scientific enquiry.

Keywords: *cultural contexts, early modern England, marvelous births, monsters, street literature*

Il “mostruoso” è una categoria/un tema/un tropo che attraversa i più diversi saperi – l’estetica, la filosofia, l’etica, la psicoanalisi, la scienza – e che abita da sempre la letteratura e le arti figurative. Il “mostro”, che nel suo significato etimologico è una manifestazione straordinaria che incute terrore ma svolge anche la funzione di ammonimento divino e di rivelazione dell’aldilà, si è identificato, fin dai tempi più remoti, con il corpo deforme, irregolare e contro-natura, sovente un ibrido tra mondo umano e mondo animale (come già nella Sfinge), connotandosi sempre più in termini visivi e, dunque, fisici. Ma non solo, anche morali; Edipo stesso, che compare nel celebre quadro di Gustave Moreau *Edipo*

e la *Sfinge* (1864), è un mostro perché, pur nella inconsapevolezza, uccide il proprio padre e genera figli con la propria madre: un parricidio e un incesto, due dei tabù capitali che la civiltà umana si è data per potersi evolvere (Williams 1999, 249-251). Il mostro è dunque un fenomeno complesso, “un costruito culturale”, ci ricorda uno dei suoi massimi studiosi, Jeffrey Cohen, con le sue “Seven Theses” in *Monster Theory. Reading Culture* (1996); da allora, la letteratura critica sul mostruoso si è andata arricchendo sempre più, come dimostra la vastissima bibliografia in area anglo-americana, e non soltanto.

Questo volume di Luca Baratta si colloca appunto nella nutrita schiera di pubblicazioni sull'argomento che sono apparse negli ultimi decenni in Italia (Mazzocut-Mis 1992; Ettore, Gasparro, Micks 2002; Chialant 2002; Di Michele 2002; Marchetti 2004; Pagetti, Palusci 2007) e all'estero, sempre ad opera di studiosi/e italiani/e (Calzoni, Perletti 2015). Il mostro di cui si occupa questo libro è in particolare quello delle nascite mostruose, un ambito di ricerca al quale appartiene anche il precedente studio di Baratta, «*A Marvellous and Strange Event*». *Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna* (2016), nel quale, partendo dalla *street literature*, l'autore ha raccolto circa cinquanta documenti tra *broadside ballads*, *pamphlets*, fogli volanti e contributi medici tratti dalle *Philosophical Transactions*, spesso corredati da illustrazioni. Il volume che qui recensiamo costituisce una sorta di prosecuzione del precedente, “nel segno dell'approfondimento ma anche di un sostanziale cambio di direzione”, come si legge nell'introduzione (Baratta 2017, 45), nella quale si illustrano opportunamente le differenze tra i due lavori. Mentre nel primo sono citati frammenti parziali di documenti “per esemplificare argomentazioni e interpretazioni complessive”, in questo catalogo i quarantotto documenti che lo compongono sono presentati nella loro “interezza ed eterogeneità, giustapponendoli l'un all'altro in ordine cronologico”; se là “[g]li accorpamenti tematici e le classificazioni fotografano e sintetizzano i momenti-chiave di una tendenza culturale”, qui “lo sguardo ‘molecolare’... cerca invece di dare conto della natura peculiare di ogni documento” (*ibidem*). È evidente che per una pubblicazione di questo tipo il rigore filologico è un requisito essenziale che nel nostro caso è stato ampiamente rispettato. Infatti, ciascun documento è preceduto da un'accurata scheda introduttiva (Dati di pubblicazione, Sinossi, Contesto editoriale, Contenuto, Note aggiuntive, Bibliografia) e corredato da un apparato di note di commento. Un ruolo fondamentale ricopre, poi, l'apparato iconico (che non consiste soltanto in illustrazioni ma anche in elementi ornamentali del paratesto come fregi e capolettera) a dimostrazione del fatto che “testo e immagine collaborano in maniera indissolubile” in questi documenti, dei quali una delle più frequenti strategie è il richiamo alle rappresentazioni figurative dei mostri: “un'alleanza tra testo verbale e testo iconico che amplifica l'esperienza del mostruoso umano nella duplicazione sensoriale sonora/visiva” (ivi, 47).

Un'altra importante puntualizzazione che fa l'autore nelle prime pagine del volume, "Voci dall'età dei mostri: un'introduzione" (ivi, 41-62), riguarda l'atteggiamento che nel corso del tempo la critica ha assunto nel tracciare linee di sviluppo e identificare reazioni ricorrenti nei confronti del "deforme" umano. Baratta dà conto, pertanto, di tre diversi atteggiamenti culturali (indicati da Lorraine Daston e Katherine Park nel 1981), che coincidono con tre fasi distinte: i mostri vengono considerati, negli anni immediatamente successivi al 1500, dei prodigi, segni della volontà divina; nel periodo tra il XVI e XVII secolo, meraviglie della natura; nell'ultimo decennio del XVII secolo, oggetti di indagine medica. Una rigida partizione cronologica è proposta nel 1993 anche da Dudley Wilson, che individua quattro differenti atteggiamenti nei confronti del mostruoso, non molto diversi dalla precedente schematizzazione: i mostri inviati da Dio come segni della sua volontà; come esseri dalla natura bizzarra che suscitano la curiosità dei collezionisti; come oggetti di studio delle riviste scientifiche del XVIII secolo; e delle ricerche teratologiche del XIX. Infine, un nuovo e più moderno approccio è quello delle stesse Daston e Park che nel 1998, rivedendo il proprio precedente modello, sostituiscono le tre rigide fasi introdotte alcuni anni prima con tre diversi "complessi emotivo-cognitivi" – orrore, piacere e ripugnanza – come reazioni di fronte al mostruoso.

È interessante, a questo punto, che Baratta si soffermi, condividendolo, su quest'ultimo approccio, ma, pur trovando persuasivo il concetto di "complesso emotivo-cognitivo", non è convinto dalla terza di queste reazioni, quella della ripugnanza, legata all'identificazione del mostro come violazione della norma naturale. Secondo quanto dimostrano i documenti tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII da lui esaminati, la reazione dei medici è ancora di curiosità e interesse scientifico piuttosto che di repulsione. L'autore afferma, dunque, di avere scelto, nell'articolazione del presente catalogo, di tenere in considerazione due sole reazioni di fronte al mostro: "il complesso dell'orrore, per il quale la nascita mostruosa è vista come segno del divino che suscita paura, e il complesso della curiosità, che legge nel mostro ora una bizzarria di natura da contemplare con piacere, ora un errore del creato da analizzare per afferrarne, antinomicamente, le leggi" (ivi, 50).

Ho indugiato alquanto sull'esposizione che Baratta fa di questi aspetti storico-metodologici con cui si è confrontata la critica sia perché qui egli indica chiaramente il punto di vista da cui guarda ai documenti presi in esame, sia perché questi dati sono una necessaria premessa alla descrizione del volume. Suddiviso in quattro parti, in ognuna delle quali sono disposti i documenti secondo un rigoroso ordine cronologico funzionale alla sua stessa struttura, il catalogo intende mostrare le trasformazioni che la percezione/rappresentazione del mostro ha avuto nel corso di circa due secoli. All'interno di ciascuna sezione – i cui titoli sono di per sé eloquenti: I. Il giudizio di Dio (1550-1603); II. Il Grande Stupore (1603-1642); III. Le Guerre dei

Mostri (1642-1660); IV. L'Età delle Meraviglie, l'Età della Scienza (1660-1715) – Baratta individua tratti contenutistici e iconici ricorrenti e, in taluni casi, differenti fasi in cui si rilevano atteggiamenti diversi nei confronti del “difetto di nascita”.

Così, in “Il giudizio di Dio (1550-1603)” l'autore distingue tra un primo momento in cui il mostro è letto solo marginalmente in termini simbolici, un secondo momento in cui se ne evidenzia “l'indicibilità”, e un terzo nel quale prevale una lettura specificamente simbolica del mostro, il cui corpo “si fa testo” da leggere e decifrare” (Ivi, 52). Di quest'ultima fase un efficace esempio è rappresentato dal documento n. 9, “The forme and shape of a Monstrous Child, borne at Maydstone in Kent” (Anonimo; 1580), il cui tratto originale e peculiare è l'aspetto iconografico: quattro vignette che, simili a fumetti, compaiono intorno all'immagine del neonato, offrendo la chiave di lettura di questo foglio volante: “l'onnipotenza divina scrive nei corpi dei *monsters* i propri messaggi destinati agli uomini” (ivi, 139-140).

La seconda parte, “Il Grande Stupore (1603-1642)”, contiene documenti prodotti negli anni in cui prevale la reazione emotiva di attrazione/curiosità ma anche l'aspetto teatrale del mostro, che diventa oggetto di spettacolarizzazione, con grande successo di pubblico. Non mancano in questa sezione anche documenti che leggono la nascita prodigiosa come una punizione divina; è il caso di donne poste agli estremi margini della società, per le quali il parto di un figlio mostruoso è interpretato come segno dell'ira dell'Onnipotente. Ciò emerge chiaramente nel documento n. 16, “Strange Newes out of Kent, of a Monstrous and misshapen Child, borne in Olde Sandwich” (Anonimo 1609), che pone in esplicita relazione l'evento orrifico con il peccato della madre, una “wandring yong woman” (ivi, 239) che sconvolge una piccola comunità rurale e sta a rappresentare un intero gruppo sociale, quello dei vagabondi mendicanti.

Finalità e intenti diversi hanno, invece, i documenti raccolti sotto il titolo di “Le Guerre dei Mostri (1642-1660)”, che raccontano le nascite mostruose nei decenni delle Guerre Civili, del Protettorato e della Restaurazione, quando il fenomeno viene sfruttato come strumento ideologico e i mostri tornano ad essere armi nelle mani della propaganda sia politica sia religiosa. Questa terza parte del catalogo contiene alcuni testi che esibiscono donne dissidenti “chiamate sul palcoscenico dell'orrore a pronunciare la propria colpa” (ivi, 54), con lo scopo ora di garantire il credo anglicano, ora di reprimere la ribellione cattolica; in un caso per stigmatizzare le energie centrifughe scozzesi, in un altro per censurare i fermenti dei movimenti radicali. Il mostro diventa in tal modo portatore di un insieme di significati: della volontà di emancipazione femminile, della dissidenza religiosa, delle errate convinzioni politiche, di un clima di anarchia morale e disordine psichico. Un caso a parte sono, poi, quei (pochi) documenti che mostrano nascite di bambini prodigiosi che

non presentano particolari deformazioni fisiche e sono dotati di un potere soprannaturale, quale la profezia. In altri casi ancora il corpo del mostro diventa pretesto per una strumentalizzazione xenofoba, come nel documento n. 29/a, “The true Portraiture of a prodigious Monster” (Anonimo 1655), una *broadside ballad* dedicata alla descrizione di un bambino policefalo che nella finzione narrativa sarebbe nato sui Pirenei: un chiaro attacco contro un Paese cattolico, allora nemico, come la Spagna.

“L’Età delle Meraviglie, l’Età della Scienza (1660-1715)”, infine, focalizza l’aspetto scientifico del mostruoso, quando medici e anatomisti – alcuni dei quali corrispondenti della Royal Society – cominciarono a occuparsene. Con l’affermarsi della nuova scienza, si guarda dunque ai mostri in termini razionalistici, come è proprio dell’Età dei Lumi, e la curiosità, questa volta scientifica e non più soltanto emotiva, osserva e cataloga non il corpo deforme ma la patologia: dalla messa in scena del mostro alla messa sotto il microscopio della malattia, si potrebbe dire, con un passaggio dal morboso al morbo. Ma anche dal gabinetto scientifico alla strada. Infatti, questi testi appaiono prima su riviste di argomento medico e poi sono diffusi presso il pubblico della *street literature*, che, va precisato, è ora raggiunto da un tipo di *broadside* allineato con la nuova visione “scientifica” del mostruoso, in sostituzione, per così dire, delle *broadside* in cui la sua trattazione era di orientamento diverso, spesso con finalità di propaganda politica o religiosa. Baratta sottolinea il graduale abbandono, in questo periodo, di una visione del mostro ancora come segno della punizione divina a favore di un atteggiamento sempre più laico, privo di connotazioni religiose; la nascita mostruosa è sempre meno definita quale prodigio per essere analizzata come rarità morfologica. Un esempio interessante della corrispondenza scientifica sull’argomento è il documento n. 38/c, “A Letter giving an Account of a strange Birth” (A.P. 1681), un testo apparso anonimo all’interno della rivista *Philosophical Collections*, che si presenta come un resoconto medico, “preciso e sintetico nella descrizione anatomica, razionale e deduttivo nella ricerca dell’eziologia” (ivi, 655).

Dall’illustrazione di questi documenti mi sembra che emerga un dato interessante: la percezione/rappresentazione del mostro, nonostante le trasformazioni subite nel tempo, mantiene alcuni tratti distintivi che permettono di de-storicizzare il mostruoso, elevandolo a metafora e simbolo.

Coerentemente con il rigore dell’intero catalogo, gli apparati finali – lo schema cronologico e la bibliografia – sono inappuntabili: accuratissimo il primo e assai ampia la seconda. In conclusione, questo lavoro di Luca Baratta si segnala non soltanto per l’ampio *corpus* di materiali analizzati e la completezza delle fonti utilizzate, ma anche per la lettura che ne è data e l’originalità della ricerca stessa (non mi risulta, infatti, che in Italia siano state pubblicate antologie così complete su questo specifico argomento). Un giudizio sintetico è offerto da Maurizio Ascari nella prefazione “La tentazione dell’ordine”:

Se questi pamphlets rivelano una retorica in bianco e nero, priva di esitazioni e toni di grigio, il loro interesse risiede proprio nella costellazione di convinzioni che articolano. Questo volume sul mostruoso [...] non potrebbe essere più equilibrato e funzionale nel farci comprendere quelle che Foucault definiva le politiche del corpo. La ricerca di un senso si traduce spesso – in una società organizzata – nell'affermazione di un senso comune proposto come impronta del reale. Sta a noi utilizzare le facoltà critiche per decostruire le tracce culturali che si presentano come ricognizioni del vero e sono invece articolazioni di un'ideologia. (Ivi, 36-37)

Un libro affascinante, dunque, che stimolerà studiosi e studiose a proporre nuove interpretazioni del mostruoso non soltanto nell'Inghilterra della prima età moderna ma anche in altri contesti culturali e in altre epoche.

Riferimenti bibliografici

- Baratta Luca (2016), «*A Marvellous and Strange Event*». *Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*, Firenze, Firenze UP.
- a cura di (2017), *The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna: storia, testi, immagini (1550-1715)*, Roma, Aracne.
- Calzoni Raul, Perletti Greta, eds (2015), *Monstrous Anatomies. Literary and Scientific Imagination in Britain and Germany during the Long Nineteenth Century*, Göttingen, V&R UP.
- Chialant M.T., a cura di (2002), *Incontrare i mostri. Variazioni sul tema nella letteratura e cultura inglese e angloamericana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cohen J.J., ed. (1996), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis-London, Minnesota UP.
- Daston Lorraine, Park Katharine (1981), “Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England”, *Past & Present* XCII, 1, 20-54.
- (1998), *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, New York, Zone Books.
- Di Michele Laura, a cura di (2002), *La politica e la poetica del mostruoso nella letteratura e nella cultura inglese e angloamericana*, Napoli, Liguori Editore.
- Ettorre Emanuela, Gasparro Rosalba, Micks Gabriella, a cura di (2002), *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*, Napoli, Liguori Editore.
- Marchetti Leo (2004), *Anatomie dell'altro. L'immaginario teratologico nella letteratura inglese*, Napoli, Liguori Editore.
- Mazzocut-Mis Maddalena (1992), *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati.
- Pagetti Carlo, Palusci Oriana, eds (2007), *Delicate Monsters. Literary Creatures of Wonder*, Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario.
- Williams David (1999 [1996]), *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's UP.
- Wilson Dudley (1993), *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London-NewYork, Routledge.

Il fondo, l'onda e il mare di Davide Puccini*

Massimo Fanfani

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

Abstract

The recent book of poems by Davide Puccini (*Il fondo e l'onda*, Nomos Edizioni 2016) is a fervent and intimate inventory of the world of childhood and adolescence recollected through playing, environments and objects sunk in the oblivion of the bottom of the sea or brought afloat by the waves. The past can, however, be remembered thanks to poetic words. Apart from much literary interference the poems are linked to the Author's previous works and have a surprising recovery in the coming-of-age novel that Puccini published in 2018.

Keywords: *Davide Puccini, childhood playing, contemporary poetry*

Apparso poco più di un anno fa, *Il fondo e l'onda* (2016) è il più maturo e affascinante fra i libri di poesia di Davide Puccini¹. Rifonde in sé le linfe

* Il 4 giugno 2018, a Firenze, nella sala "Comparetti" del complesso universitario di piazza Brunelleschi, organizzata dalla Fondazione "Il Fiore" e dalla Biblioteca Umanistica dell'Università, si è svolta, coordinata da Maria Giuseppina Caramella, la presentazione del recente libro di poesie di Davide Puccini, *Il fondo e l'onda*. Sono intervenuti, insieme all'Autore che ha letto alcune poesie, Stefano Carrai e lo scrivente. Tuttavia fra il pubblico non c'era nemmeno uno studente o un docente di quel conglomerato di dipartimenti che non si chiama più "Facoltà di Lettere" ma che continua a gravitare nel medesimo luogo. Non bisogna certo stupirsi: la poesia, e specie ai nostri giorni, non va per la maggiore; la macchina accademica a giugno, causa "silenzio didattico", entra in folle; e, per giunta, quel pomeriggio pioveva a dirotto. Ma è sempre un po' triste dover costatare ancora una volta come la Facoltà sia sempre più desolatamente deserta, tanto che da quei chiostri e da quelle corsie in cui è confinata vanno riemergendo ombre e afrosi dell'antico passato. Anche per questo alla fine ho ceduto all'invito di far stampare le parole pronunciate in quell'occasione, aggiungendovi qualche nota a servizio del lettore.

¹ Davide Puccini ha cominciato a pubblicare versi piuttosto tardi: a parte alcune singole poesie apparse in rivista, la sua prima raccolta è del 2000. Nato a Piombino nel 1948, ha invece insegnato per lunghi anni nelle scuole secondarie della sua città, svolgendo nello stesso tempo un'intensa attività come editore di testi, studioso e critico letterario. Dopo la *Lettura di Sbarbaro* (1974) scaturita da una rielaborazione della sua tesi di laurea, per "I grandi libri Garzanti" ha curato, insieme ad altri, l'importante antologia *Poesia italiana del Novecento* (Gelli, Lagorio,

migliori della sua precedente produzione poetica addensata intorno a vari nuclei tematici, ma che sostanzialmente si dispongono più o meno tutti su due diversi piani. Da una parte l'intima riflessione sulla fragilità della condizione umana, lo svanire della vita, l'accorato compianto per chi ci ha lasciato, che costituiscono il motivo dominante nelle due prime raccolte: *Il lago del cuore* (2000) e *Gente di passaggio* (2005)². Dall'altra il lirico e salvifico rivivere e poi fissare nel verso immagini e sensazioni predilette che caratterizzano i due successivi canzonieri a tema: *Madonne e donne* (2007), dedicato a una trasposizione in versi di figure femminili immortalate nelle tele di antichi maestri della pittura; *Parole e musica* (2010), nel quale la poesia fa da eco a capolavori musicali, in particolare a quelli mozartiani³.

Anche *Il fondo e l'onda* è a suo modo un "canzoniere a tema", tutto centrato su un inventario memoriale (e, in qualche modo, anche etnografico) di giochi infantili del passato⁴. Ovvero dei particolari giochi della gioventù del poeta, a Piombino, negli anni Cinquanta: un tempo che ai nostri occhi appare lontanis-

Bandini *et al.* 1980), le opere di Giovanni Boine (1983), il *Morgante* di Luigi Pulci (1989), le poesie volgari di Poliziano (1992). Successivamente ha pubblicato un'edizione riccamente annotata dell'*Orlando Furioso* (1999), *Il Trecentonovelle* (2004) e *Il libro delle rime* (2007) del Sacchetti per i "Classici italiani" della Utet, le *Lettere ad Adriano Guerrini* di Camillo Sbarbaro (2009); le *Opere* di Renato Fucini (2011); le *Favole e Sonetti pastorali* di Luigi Clasio (2016). Di notevole valore la sua produzione "scientifica" e saggistica che ha visto la luce in prestigiose riviste filologiche e letterarie.

² Nella prima raccolta dal suggestivo titolo dantesco e insieme montaliano *Il lago del cuore* (2000) si rievocano le figure di persone amate – in particolare la madre e la moglie – ghermite dalla morte, e attraverso l'accettazione del dolore e il ricordo si tenta un varco verso una "vita nuova". Più composita la seconda silloge *Gente di passaggio* (2005), non a caso suddivisa in tre distinte sezioni: la prima ancora dedicata a una meditazione sulla morte e la scomparsa di persone care (coi ritratti dei nonni e poi soprattutto con quattro toccanti poesie in ricordo del padre); la seconda, "Fra terra e mare", su isole, ambiente marino, itinerari di viaggi; la terza, infine, sulla sorte delle piccole creature viventi – pesci, uccelli e altri animali – tormentati dalla crudeltà dell'uomo: "li amo forse perché in un mondo / tanto pieno di pietà e di rumore / nessuno ha pietà del loro silenzio" (ivi, 65).

³ In *Madonne e donne* (2007) sono comprese sessantatré poesie nate da quadri raffiguranti Madonne (da Cimabue a Dante Gabriel Rossetti) e donne (da Leonardo e Botticelli, a Manet e Renoir), del cui mistero o della cui bellezza i versi si sforzano di cogliere il segreto. Analoga operazione viene compiuta con la successiva silloge, *Parole e musica* (2010), dove tuttavia il dialogo (e la dialettica) fra il verso e i capolavori mozartiani, le variazioni scaturite comparando la "musica" al moto armonioso di un "gabbiano controvento", sono precedute da una densa e importante sezione, "La poesia e i poeti" in cui Puccini articola, talora per aforismi, la sua teoria e filosofia poetica: "Poetare significa imparare / a morire vivendo in mezzo ai morti / la propria vita breve mentre i sensi / combattono tremanti con la lingua / che sempre batte dove il dente duole / per spremere tetragone parole" (ivi, 42).

⁴ Il motivo dei "giochi infantili" era già nelle corde di Puccini, come si vede, ad esempio, da "Il gioco dello stecco" di *Gente di passaggio* (2005): "Al gioco dello stecco ero bravissimo / a non perdere mai" (ivi, 24) e "Penna d'istrice": "Così la chiamavamo da bambini / quando ci capitava di scovarla / fra alghe contorti legni ossi di seppia / (e era fonte di giochi da inventare)" (ivi, 81).

simo e ormai sommerso. Invece, per Puccini, è un “tempo remoto” che insieme è “presente”, ma che, come dice l'esergo proustiano, “è molto più essenziale di entrambi”.

Il fondo e l'onda è dunque un inventario di giochi, attraverso il quale viene rappresentato l'intero universo di un'infanzia e di un'adolescenza trascorse in una città protesa ai venti e al sole del mare maremmano, fra le grandi speranze della rinascita dopo la guerra e la liberazione, e le avvisaglie della modernità e del rapido sviluppo economico che tutto avrebbe travolto: gli amici di allora (l'ultimo verso del libro segna appunto l'estremo vale per uno di loro: “La vita ci ha purtroppo allontanati, / la morte ci ha divisi senza appello” (Puccini 2016, 85); i vicini di casa che rappresentano tipi di cui si è ormai perso lo stampo: il calzolaio socialista, il fascista “incapace di nuocere ad un bimbo”(ivi, 70-71) ma ugualmente tenuto a distanza, il disprezzato “crumiro” (un appellativo finito oggi in soffitta); e innanzitutto quei semplici e fragili giochi di ragazzi: giochi fatti di nulla eppure carichi di tutto un mondo di rituali, di battaglie, di sogni. Quindi *Il fondo e l'onda* è sì un canzoniere a tema, ma insieme è anche un intimo e personale libro di ricordi in cui si ragiona sull'esile e sempre labile refolo del vivere di giovani uomini.

Il cuore del volume, la sua terza più ampia sezione intitolata “Giochi”, riunisce appunto nove composizioni dedicate ciascuna alla rievocazione di uno degli antichi svaghi condivisi con i compagni della giovinezza: le trottole, le buchette, l'aquilone, il re dell'isola, il pallone, cavallo e cavaliere, la sassaiola, le carte, la corsa. Questo ampio e dilatato cuore del libro è contornato da altre quattro sezioni minori, ciascuna comprendente tre componimenti. Due di queste sezioni, “Debiti” e “Fra passato e presente”, sono collocate in apertura come una sorta d'introito su due diversi gradini; due sezioni, dedicate ai tipi umani e agli amici di un tempo, sono invece collocate, in calando, alla fine del libro. E anche in questa voluta simmetria, in questa fine e ricercata intelaiatura del volume, si scorge il preciso disegno di estrarre dal fondale e far spiccare più alta una ben calcolata cifra poetica.

Una cifra che ha come emblema e riferimento la coppia minima indicata nel titolo: il “fondo” e l’“onda”. Una coppia minima che in fondo ha un solo oggetto, un solo referente, fisso davanti agli occhi nonostante il suo incessante variare e trasformarsi: il mare immobile e sempre inquieto; il mare infinito che tutto abbraccia – anche il più piccolo e insignificante relitto dei nostri naufragi; il mare che tutto conserva e protegge nei suoi fondali e tutto travolge e resuscita con le sue onde, come si dice nella breve composizione eponima collocata “in limine”:

Il passato si perde
 nel fondo irraggiungibile
 che appena si intravede
 attraverso l'azzurro interminato
 dove tutto sprofonda,

ma all'improvviso l'onda
 trascina in superficie
 i detriti del tempo,
 li rivela alla luce del presente
 portento inaspettato. (Puccini 2016, 23)⁵

Il “fondo” e l’“onda”, lo scrive Alessandro Fo nella bella prefazione, “sono così due dimensioni esistenziali, ascisse e ordinate del piano cartesiano di una vita” (2016, 14). Tuttavia va notato che il mare, elemento onnipresente nella poetica di Puccini, qui è tenuto sullo sfondo, e compare solo per scorci o per frammenti, come l’osso di seppia di una poesia della seconda sezione, “trascinato /dall’onda sull’accidentata spiaggia”: un osso su cui si esercita il ragazzo di allora volendo scolpire con uno stecco affilato “quella materia monda e senza pecche”; mentre adesso, il poeta maturo, per sfogare il suo istinto creativo, non ha altro che un “soggetto meno puro ed elegante, / storte sillabe e secche di parole” (Puccini 2016, 35): un verso, quest’ultimo, che si richiama esplicitamente al Montale degli *Ossi di seppia*: “Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, /sì qualche storta sillaba e secca come un ramo” (Montale, 1984, 29)⁶.

Il mare si affaccia ancora in quattro dei giochi descritti: gli “aquiloni” fatti volare “sui pianori ventosi / a strapiombo sul mare” (Puccini 2016, 48); il “re dell’isola” che per suo dominio ha uno scoglio o una *pianaccia* della spiaggia; il “cavallo e cavaliere”, torneo di equilibrio combattuto in mezzo all’acqua “quando il mare era calmo” (ivi, 50); la “sassaiola”, un tiro a segno che per bersaglio può avere anche lo “scoglio più lontano” (ivi, 57). Ma per il resto il mare resta fuori dal mondo dei giochi. Infatti il mare, se rappresenta il mobile e infinito elemento vitale che ci culla, è anche lo specchio tragico della vita. Non per nulla alla fine del libro c’è un “mar Nero” (ivi, 85)– nero non solo di nome – verso cui ci si spingerà in un lungo viaggio attraverso la pianura rumena con l’amico degli ultimi versi, quello da cui la morte ci avrebbe divisi.

⁵ L’immagine dell’onda e del fondo compariva già, ma con diversa e meno incisiva valenza, nella poesia “Fra terra e mare” di *Gente di passaggio* (2005): “Nel suo incessante moto l’onda lieve / sospinta dal sereno venticello, / mentre vicino a riva/ si gonfia per infrangersi, / come un mobile specchio / schiude nel seno arcane trasparenze / che svelano i segreti del fondale. / Però non tutti possono vedere [...]” (ivi, 50).

⁶ Può essere interessante notare, a conferma dei tanti legami fra quest’ultima e le precedenti raccolte poetiche di Puccini, che il componimento deriva da una riscrittura della poesia dal medesimo titolo compresa nel volume *Il lago del cuore* (2000): “La forma sinuosa ed essenziale / di un bianco osso di seppia trascinato / dall’onda sulla riva mi riporta / vivissimo un ricordo dell’infanzia: / il primo tentativo di plasmare / quella materia soda come il marmo / ma porosa e cedevole / incidendo con l’unghia o un coltellino, / di sfogare un istinto creativo / oscuro e insopprimibile / che avrebbe poi trovato, / oggetto meno puro ed elegante, / storte sillabe e secche di parole” (ivi, 32).

Se, come si è detto, per organamento e contenuto siamo davanti a una raccolta a tema e insieme a un canzoniere del tempo perduto, *Il fondo e l'onda* è anche qualcosa di più. Proprio nella sua sezione tematica dedicata ai giochi si può scorgere una sorta di piccolo poemetto didascalico, come osserva con acutezza Alessandro Fo: “registro di notizie da lontani anni verdi, che si sviluppa in inventario di regole e manualetto di svaghi, ma soprattutto, in manuale di terapia ludica” (2016, 15). L'elemento “ludico-didascalico” è presente in ciascuno dei nove componimenti sui giochi, che sono descritti minutamente, dalla fase preparatoria, alle regole, alle varianti e alle diverse modalità di svolgimento; dalla natura dei materiali e degli strumenti impiegati per giocare, alla terminologia specifica.

E come nei poemetti didascalici che si rispettano, alla descrizione di tipo tecnico-enciclopedico è intrecciata una narrazione: l'epopea ora del capitano Boka ora del soldato Nemeček di turno: “una bella storia /dove immancabilmente / mi coprivo di gloria” (Puccini 2016, 29). Si tratti di battaglie fanciullesche che lasciano “i segni sanguinosi della gloria, / le ferite patite / per la causa comune, / di cui instancabilmente /tesseamo la storia” (ivi, 51); o di inaspettate vittorie personali: “mi capitava di ferire in testa / o in altre parti molto dolorose, / e succedeva che scorresse sangue. / Era la mia rivincita di debole / contro i più forti sempre prepotenti” (ivi, 58). E in fondo alle storie e alle epopee c'è quasi sempre una piccola morale, che è come la morale di una favola.

Si prenda una poesia, “L'aquilone”, senza lasciarsi ingannare dal titolo “pascoliano”, dato che non si tratta d'altro che di un piccolo manuale in versi sulla fabbricazione e il volo degli aquiloni. I preparativi e la costruzione del drago volante, che richiedono pazienza e bravura (e magari l'aiuto del padre, talora “per orgoglio / rifiutato anche quando avrebbe fatto / comodo”), sono illustrati nelle singole fasi e in ogni dettaglio, perché “anche questo era il gioco / nella sua vera natura, / l'interessante svago costruttivo / solitario oppure collettivo”.

E così il poeta spiega come fare a mettere insieme lo scheletro di canne “solide e leggere”, come sistemare la cordicella, dove procurarsi la “carta oliata dai colori vivi” (“La vendevano apposta / dal tabacchino o, come si diceva / tra di noi, *all'appalto*”), come confezionare e aggiustare la coda. Per finire, dopo aver lanciato in alto l'aquilone, l'ultima bravura: riuscire a far salire lungo il filo della rocca un piccolo biglietto velivolo: un gioco di destrezza che dà lo spunto per la “morale” finale, svelando che il senso della poesia sta proprio nell’“amore trepidante / per la sorte di un bene così alto”:

Quando il vento era forte e l'aquilone
appariva minuscolo,
un bruscolo disperso nell'azzurro,
mandavamo diversi *telegrammi*

secondo già stabiliti programmi,
 ciascuno un largo pezzo di carta resistente
 con un buco nel mezzo
 inserito sul filo della rocca,
 di solito tagliato e rincollato.
 Piano piano salivano
 con lento assalto: nel loro messaggio
 senza parole dicevano il nostro
 amore trepidante
 per la sorte di un bene tanto in alto. (Ivi, 49)

L'intento didascalico, come si è accennato, riguarda anche certi aspetti più tecnici e formali, a cominciare dalla terminologia specifica dei giochi, talora, per una sorta di riflesso condizionato del Puccini filologo (già da ragazzo un campione sui banchi di scuola), evidenziata dal corsivo o accompagnata da glosse esplicative. Nell'“Aquilone”, ad esempio, compaiono diversi termini tecnici (*triangolo (di raccordo)*, *cordicelle laterali*, *carta oliata*, *(colla di) acqua e farina*, ecc.) e tre corsivi: l'*appalto* di “Sali e tabacchi”; i *venti*, le cordicelle tese fra le estremità con cui si può regolare l'inclinazione dell'aquilone a seconda del vento; i *telegrammi*, i “messaggi senza parole” che si alzano facendo vibrare il filo della rocca con piccole stratte, come i segnali dell'alfabeto Morse. Va detto che alcuni di questi termini fanciulleschi risultano piuttosto rari o perché desueti o perché di uso locale. Ma Puccini vi si sofferma invece quasi con affetto, riportandoli alla luce e restituendoci la loro anima. Come nel caso di *venti* che è d'uso tutto particolare per le cordicelle dell'aquilone, dato che il termine si ritrova di solito nel linguaggio dei muratori per indicare i tre o quattro tiranti che servono per mantenere dritto un palo o un'antenna sul tetto; e lo stesso dicasi per il significato traslato di *telegramma*.

Per qualche voce particolare l'interesse del Puccini filologo giunge fino a travasare nel verso i risultati di una sua personale ricerca storico-etimologica, come per la *mariaccia* de “Il gioco delle carte”:

Un gioco riservato
 alle sfide più dure con mio padre
 era la *mariaccia*
 (soltanto dopo anni e qualche indagine
 ho capito che il nome non aveva
 niente a che fare con una Maria
 di cattivi contegni o gravi danni:
 veniva dal francese *mariage*
 per via del matrimonio
 di re e regina del solito seme,
 purché esibiti insieme,
 che dava molti punti, un patrimonio,

e ne andavamo in caccia
 al prezzo di una strage
 sacrificale di briscole o di carichi). (Puccini 2016, 61-62)⁷

Oppure, sempre nella medesima poesia, a proposito del *pelino*, una variante del tressette: “sapevamo giocare [...] al *ciuco* o a sette e mezzo / [...] ma dopo un po' di tempo, grandicelli, /imparammo il tressette [...] con le varianti del *pelino* in due / (così chiamato perché si *pelava* / dal mazzo sulla tavola / le carte ad una ad una)”⁸.

Il secondo – o, se si vuole, primo – mestiere di Puccini si avverte anche nelle allusioni letterarie, in certe ricorrenti collocazioni di tono elevato, nella studiata quadratura metrica. Per limitarsi alla composizione che inizia *Da bambino provavo repulsione* (sulla giovanile avversione al vino), ricordo espressioni come *la bottiglia ingrommata, in lieta compagnia, la mia scontrosa inquieta adolescenza, spalancando le porte alle ventate, il nitido cristallo, il dolce incitamento*.

Ma il carattere e il tono letterario di questa raccolta ci appare fin dall'esergo, con la citazione dal *Tempo ritrovato* di Proust tradotto da Giorgio Caproni, uno dei poeti cari a Puccini. E poi dalla prima sezione introduttiva, con le tre poesie dedicate, “in debito di un ricordo”, a Silvio Ramat, a Gianni Rescigno, a Elias Canetti; poesie che sono il vero motore di avviamento di questo canzoniere. Infatti il mondo dei giochi della gioventù non viene evocato solo perché si è ritrovato in fondo a un cassetto una biglia di vetro che mostra i suoi “petali / multicolori, misteriosamente / incastonati nel vuoto” (Puccini 2016, 36). Ma anzitutto perché quel lontano mondo è stato rammemorato e recuperato attraverso frequentazioni letterarie, leggendo Ramat, Rescigno, Canetti. Talvolta “all'improvviso”, come si dichiara nella poesia intitolata “La maschera” e dedicata a Ramat: “L'odore lievemente soffocante / ma caldo e protettivo / di carta pesta incollata sul viso, / emerso da un verso

⁷ Su questo termine così si era espresso Puccini in un suo scritto etimologico: “Il *GDLI* registra la voce con la definizione generica ‘Gioco di carte’, documentandola con un esempio tratto dall’*Hermaphrodito* di Alberto Savinio, e come di ‘Etime incerto’. [...] Ebbene, a parte la precisazione marginale che in Toscana prevale la forma femm. *marciaccia*, il termine deriva senza dubbio dal fr. *mariage*: infatti in questo gioco simile alla briscola (ma giocato con cinque carte, anziché con tre, e con l’obbligo di rispondere nell’ultima mano), l’accoppiamento esibito di re e regina consente a ciascuno dei due giocatori di segnare 20 punti (40 nel caso che siano del seme di briscola), per un massimo di 100 punti a partita, che quasi raggiunge quello dell’intero mazzo (120)” (2006, 112-113).

⁸ Anche su questo termine, come su diversi altri del gioco delle carte, Puccini si era soffermato in un articolo linguistico: “*Pelino* ‘tressette in due’ detto anche *pizzichino* o *tressette a pizzico*, *spizzichino*. È notevole che, mentre il *vinciperdi*, termine tosc. per il tressette a perdere, è registrato da quasi tutti i dizionari, non ci sia invece traccia in nessuno del *pelino*, forma dominante nella Toscana occidentale [...]” (2012, 34).

all'improvviso, mi riporta il sorriso dell'infanzia / (uno spicchio succoso / di tempo ritrovato)" (ivi, 27)⁹.

Se dunque c'è una molla letteraria dietro i versi di questa raccolta, se è il Puccini studioso, critico, filologo che riversa nella poesia i frutti del suo mestiere, va anche detto che questa stessa poesia è ricca di sproni filologici e genera a sua volta letteratura. Non è un caso, infatti, se poco più di un anno dopo l'uscita de *Il fondo e l'onda*, nell'aprile di quest'anno, Puccini ha pubblicato un nuovo romanzo, *La stagione del mare*, sulla formazione e l'educazione sentimentale di un ragazzo che trascorre le sue giornate nella medesima città, nei medesimi anni carichi di speranza, di fronte al medesimo mare. Un mare che ora, nel romanzo, tracima in tutto il suo cangiante splendore, divenendo in certo modo il vero grande protagonista (Puccini 2018)¹⁰.

Certo, una cosa sono le poesie de *Il fondo e l'onda* e altra cosa è il nuovo romanzo. Ma quest'ultimo si forma dal gomitolo di quelle e ne costituisce se non il commento, una sorta di complemento poetico. Nel romanzo si ritrovano, infatti, non solo le stesse atmosfere e gli stessi tipi umani (ragazzi in pantaloni corti e gambe pelose, uomini forti e misteriosi, donne belle e conturbanti), ma quasi tutti i singoli elementi evocati nei versi: si tratti di temi e di immagini (il vino che non si sa bere, l'osso di seppia), di parole (la *pianaccia*, l'*erbino*, il *pelino*), di giochi (le buchette, le carte, la sassaiola; con qualche gioco in più, come gli scoppi col clorato di potassio). Ma adesso, nel romanzo, tutto si svolge in uno spazio dilatato che consente un maggior coinvolgimento di sentimenti e di pensieri e, dunque, una più alta tensione lirica.

La stagione del mare sembra così costituire una sorta di companatico poetico alla "prosa" didascalica, e perciò talora storta e secca, delle poesie. Non per nulla nel romanzo, a differenza delle poesie, quel che viene avanti, lo si è detto, è la magnificenza del mare, nella sua doppia inscindibile natura fatta di onde e di fondali. Un binomio che emerge fin dalla prima pagina: "Da molto tempo non posso vivere senza mare. D'inverno [...] sistemato alla bell'e meglio [...] su un sedile improvvisato tra gli scogli, significa godere un sostanzioso anticipo di primavera, con negli orecchi il lieve sciacquio dell'onda, mentre le grandi tempeste che di quando in quando lo sconvolgono hanno il potere di placare le mie, tanto più piccole e insignificanti [...]. D'estate [...] nuotare è abbracciare il mare, attirarlo con gesti robusti al proprio petto come una

⁹ Anche questa poesia è stata recuperata, con qualche minima variante, dalla prima raccolta *Il lago del cuore* (2000, 30), dove, anche lì, portava la medesima dedica "A Silvio Ramat (in debito di un ricordo)".

¹⁰ Così si legge nella quarta di copertina: "Il romanzo offre attraverso i dettagli della vita quotidiana lo spaccato di un'Italia ormai scomparsa, in cui la scarsità dei mezzi veniva compensata dalla solidità dei legami sociali e dei valori morali. Ma su ogni aspetto della vicenda domina incontrastato l'amore per il mare e per le sue creature, che non conosce confini di età o di stagione".

persona cara; nuotare è intuire che il fondo è accogliente, e non c'è da averne paura; nuotare è solcare il rovescio del cielo e trovarsi esattamente nel mezzo tra due elementi complementari, così simili e così diversi, che si congiungono sulla linea dell'orizzonte" (ivi, 5)¹¹. Dunque ancora il fondo e l'onda, come il cielo e il mare, come la poesia e il romanzo della vita, che Davide Puccini, filologo e scrittore, sa additarci come l'autentico sinolo in cui è possibile ritrovare noi stessi.

Così non ci resta che rallegrarci con lui ed essergli riconoscenti per i versi che ci ha donato e per il romanzo della sua città e del suo mare. Riconoscenti anche per come ha saputo affrontare con coerenza e coraggio il suo solitario sentiero fino al presente traguardo. Un sentiero lontano dall'accademia e dalla mondanità e perciò avaro di soddisfazioni esteriori. Un sentiero non facile, a strapiombo sull'infinito, ma il solo lungo il quale è dato riscoprire la passione per la verità e il bene del lavoro culturale.

Riferimenti bibliografici

- Ariosto Ludovico (1999), *Orlando furioso*, a cura di Davide Puccini, Roma, Newton & Compton.
- Boine Giovanni (1983), *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti.
- Clasio Luigi (Luigi Fiacchi) (2016), *Favole e Sonetti pastorali*, introduzione, commento e testo critico a cura di Davide Puccini, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Fo Alessandro (2016), "Il tempo e il mare", in Davide Puccini, *Il fondo e l'onda*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 9-19.
- Fucini Renato (2011), *Opere*, a cura di Davide Puccini, Firenze, Le Lettere.
- Gelli Piero, Lagorio Gina, Bandini Fernando *et al.* (1980), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti.
- Montale Eugenio (1984), *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- Poliziano Angelo (1992), *Stanze. Orfeo. Rime*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano, Garzanti.
- Puccini Davide (1974), *Lettura di Sbarbaro*, Firenze, Vallecchi.
- (2000), *Il lago del cuore*, prefazione di Ninnj Di Stefano Busà, s.l., Lineacultura.
- (2005), *Gente di passaggio*, Torino, Genesi.
- (2006), "Mariaccio", in *Lingua nostra* LXVII, Firenze, Sansoni, 112-113.
- (2007), *Madonne e donne*, Faloppio, LietoColle.

¹¹ Oltre alle pagine iniziali, il mare e il tema del mare attraversa tutto il romanzo, sino alla fine: "Sono passati molti anni da allora. Non vado più al mare a quella piccola spiaggia e ho perso di vista quasi tutti i compagni delle mie avventure subacquee, anche se non ho smesso di nuotare; anzi con il tempo ho imparato a farlo meglio, a scivolare nell'acqua con bracciate lunghe e controllate, carezzandola come un amante e penetrandola con dolcezza invece di colpirla freneticamente con violenza come un nemico" (Puccini 2018, 149).

- (2010), *Parole e musica*, Faloppio, LietoColle.
- (2012), “Tressette”, in *Lingua nostra* LXXIII, 1-2, Firenze, Sansoni, 33-36.
- (2016), *Il fondo e l'onda*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni (con uno scritto introduttivo di Alessandro Fo, “Il tempo e il mare”, pp. 9-19).
- (2018), *La stagione del mare*, Borgomanero, Ladolfi Editore.
- Pulci Luigi (1989 [1478]), *Morgante*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano, Garzanti.
- Sacchetti Franco (2004), *Il Trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET.
- (2007), *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET.
- Sbarbaro Camillo (2009), *Lettere ad Adriano Guerrini 1954-1967*, a cura di Davide Puccini, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani.

Raul Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961) e La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione*, Roma, Carocci, 2018², pp. 318 –
Leonhard Herrmann e Silke Horstkotte, *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2016, pp. 230

Isabella Ferron

Università degli Studi di Padova (<isabella.ferron@unipd.it>)

Abstract

These three recent publications focus on the study of German-speaking literature between the end of World War II in 1945 and today. In the first volume, Calzoni focuses on literary production immediately after 1945 until the building of the Berlin Wall; in the second volume his target is literary production between 1961 and today, with particular attention to its relation with mass media. Hermann and Horstkotte concentrate their reflections and analysis on the period after the Berlin Wall (1989) and the present days. The year 1989-1990 represents a significant hiatus in literary production and is considered the starting point for the development of a new form of literature that has to face multifaceted, globalised contemporary society.

Keywords: *Berlin Wall, German reunification, German-speaking literature, National Socialist Past, Wende*

La presente recensione costituisce il tentativo di analizzare in modo comparato tre manuali di letteratura tedesca, due in lingua italiana e uno in lingua tedesca, che hanno come tema centrale la produzione letteraria dal secondo dopoguerra in poi. Tale analisi comparata mira a mostrare e riconoscere non solo il prezioso contributo che tre giovani studiosi conferiscono allo studio della letteratura tedesca in chiave europea e internazionale, partendo da due

approcci diversi a tematiche affini, ma anche come queste due tipologie di testi si completino da una prospettiva didattica.

Nel caso dei due volumi di Raul Calzoni, il primo *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)* in ristampa (2018a [2013]), e il secondo *La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione* (2018b), si tratta di un'introduzione accurata allo studio della letteratura di lingua tedesca a partire dal secondo dopoguerra, che sa unire gli aspetti teorici a quelli storici, non solo attraverso una chiara spiegazione del contesto storico-politico, ma anche e soprattutto calando in questo contesto gli autori più rappresentativi dello stesso. L'attenzione è posta – in modo particolare – sui grandi temi del secondo dopoguerra: il processo di denazificazione della Germania, la questione della colpa collettiva e individuale, i traumi inflitti, la Shoah etc. Queste tematiche e aspetti non vengono analizzati solo in riferimento alla Germania, bensì anche alla produzione letteraria in Austria e Svizzera. I vari complessi tematici, ad esempio il *Luftkrieg* (guerra aerea), la *Flucht* (fuga), la *Vertreibung* (cacciata) dai territori orientali, vengono affrontati nelle più diverse prospettive attraverso la voce dei diversi autori e mediante una suddivisione storica in tre epoche, segnate da tre cesure storiche: il 1945, ossia la fine del secondo conflitto mondiale, il 1961 con la costruzione del Muro di Berlino e infine il 1989 con la caduta del Muro di Berlino e la riunificazione della Germania (3 ottobre 1990).

Questo primo volume affronta la prima fase (1945-61), ossia quella dell'età delle macerie (*Trümmerliteratur*) e della ricostruzione (*Wiederaufbau*), del boom economico fino alla costruzione del Muro di Berlino. Rappresenta un ottimo studio di base delle tematiche letterarie all'interno del contesto storico, grazie anche alla trattazione di autori come Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger e Christa Wolf, rappresentanti non solo di questo periodo, ma anche di quelli successivi (Calzoni 2018a, 93-153). Interessante è anche la trattazione sul ruolo del linguaggio nella rielaborazione del passato (come in Werner Krauss e Viktor Klemperer, *ivi*, 38-48), sul ruolo della Scuola di Francoforte nel mascherare, mediante un approccio dialettico alla società, le contraddizioni del vivere contemporaneo (*ivi*, 48-65). Calzoni traccia anche una linea di collegamento con autori come Gottfried Benn, Ernst Jünger e Thomas Mann, sottolineando il ruolo fondamentale che le loro opere hanno avuto nella formazione di una determinata coscienza tedesca che denuncia gli orrori del secondo conflitto mondiale, condanna ogni tipo di estremismo, innalzando la critica sociale al di là di ogni contingenza storica, come testimoniano ad esempio il *Doktor Faustus* di Thomas Mann e *Das Glasperlenspiel* di Hermann Hesse¹.

¹ Cfr. in modo particolare l'*Introduzione* in cui Calzoni (2018b, 9-13) ben delinea il suo metodo di lavoro e le domande teoriche alla base della trattazione. Fondamentali sono inoltre i

Il secondo volume si occupa invece della produzione letteraria a partire dai primi anni Sessanta, quindi dalla costruzione del Muro di Berlino (1961) fino alla riunificazione e i giorni nostri. L'immagine di letteratura che emerge è quella di un luogo di riconciliazione individuale e collettiva con un passato che sembra non finire mai, anche attraverso gli altri mezzi di comunicazione come la radio, con il genere del radiodramma (Friedrich Dürrenmatt e Bertolt Brecht), la cronaca rappresentata dal progetto di Walter Kemposki *Echolot* o dalla produzione del regista Alexander Kluge. Come afferma lo stesso Calzoni nell'*Introduzione*, fondamentali sono le relazioni della letteratura con il cinema e "i 'moderni mediatori del ricordo', come la fotografia, la radio, la televisione e il web" (2018b, 1). Nel confronto con i mass media, in questa prospettiva multimediale, la produzione letteraria trae da essi nuovi spunti per trattare le sue tematiche, in modo particolare il rapporto con la Storia e la generazione dei padri, adattandole a una nuova tipologia di pubblico. L'analisi delle varie manifestazioni letterarie persegue il tentativo di preservare la memoria storica e culturale, nel raccontare la riunificazione e la Svolta (*Wende*). Se la letteratura dei primi anni Sessanta è una letteratura impegnata che tenta di spiegare i vari avvenimenti accaduti attraverso la critica sociale, la letteratura dopo la *Wende* è rappresentata da autori come Ingo Schulze che, nelle sue diverse opere (*Simple Storys*, *33 Augenblicke des Glücks*) parla delle difficoltà contingenti della riunificazione, ricostruendo la parabola esistenziale di individui comuni, le cui certezze sono crollate con il Muro di Berlino. Schulze, come altri autori a lui contemporanei, mostra il loro collegamento all'ideale goethiano di una *Weltliteratur* e la predilezione verso il dialogo interculturale e interdisciplinare.

Calzoni non cita solo autori canonici e conosciuti, ma dà voce anche a scrittori come Lutz Seiler, Katja Petrowskaja, alla *Migrantenliteratur*, termine connesso col flusso particolarmente vivace verso la Germania di esiliati, profughi e rifugiati politici che hanno adottato la lingua del paese di accoglienza, come Emine Sevgi Özdamar, Wladimir Kaminer e Terezia Mora. L'idea di non trattare solo autori canonici come possono essere Christa Wolf, Günter Grass e Heinrich Böll, ma di dar voce anche ad autori meno noti al pubblico di lettori internazionali e soprattutto italiani, lasciando intenzionalmente sullo sfondo l'opera degli autori più famosi, è il tentativo di Calzoni di rendere appieno lo *Zeitgeist* di questo periodo, avvicinandosi alle tematiche attraverso una multiprospettica e poliedrica rivalutazione degli eventi passati. Altri autori importanti per la prospettiva di analisi adottata da Calzoni, in modo particolare per quello che riguarda la rielaborazione del recente passato, sono Peter Weiss, Elias Canetti e Thomas Bernhard, le cui opere rappresentano un grande atto di denuncia e di accusa al perbenismo ipocrita della società tedesca nella prima metà del Novecento.

continui rimandi storici, le note esplicative e il continuo rimando a una bibliografia interdisciplinare che permette di avere un quadro d'insieme completo del periodo storico in questione.

Anche Hermann e Horstkotte si occupano nella loro introduzione alla letteratura contemporanea di lingua tedesca di analizzare le nuove tendenze letterarie nella consapevolezza della complessità di tale azione dovuta alla mancanza di distanza temporale. Concepiscono il termine di *Gegenwartsliteratur* come un concetto relazionale che descrive e determina il rapporto individuale del singolo nei confronti di un testo letterario. Si tratta di un concetto che cerca di spiegare in che modo un testo in quanto prodotto letterario viene percepito dalla sua contemporaneità, dalla sua *Jetztzeit*. Di contro gli autori ritengono che un concetto di letteratura contemporanea troppo ampio possa risultare troppo astratto. Con il concetto di letteratura contemporanea Hermann e Horstkotte intendono costellazioni di tesi letterari, discorsi e contingenze storiche e sociali che sono percepite dal pubblico di lettori come attuali, contemporanei. Il concetto definisce quindi anche un'epoca letteraria, della quale si può determinare l'inizio, ma non la fine, alla quale noi stessi apparteniamo (Klappert 2010).

Mentre i due volumi di Calzoni coprono la produzione letteraria in lingua tedesca dal 1945 ai giorni nostri, Hermann e Horstkotte concentrano la loro attenzione sul periodo dopo la caduta del Muro, la cosiddetta *Wende*, poiché la cesura temporale del 1989-1990 porta con sé nuove condizioni, tematiche e funzioni della letteratura. Ciò non esclude il fatto che la letteratura post 1990 non abbia nulla in comune con la produzione letteraria degli anni precedenti, infatti i due autori mostrano costantemente i punti di collegamento tra le varie epoche storiche e le tematiche trattate. Il 1990 rappresenta una netta cesura con gli anni precedenti da un punto di vista politico, economico e culturale, grazie anche allo sviluppo dei mass media e alla loro importanza nella comunicazione della produzione letteraria e artistica. Hermann e Horstkotte hanno scelto gli autori trattati secondo un approccio di analisi del discorso per mostrare le modalità d'interazione tra i testi letterari e la discussione pubblica a partire dal 1989-1990. Dopo un'introduzione generale vengono presentati alcuni grandi dibattiti letterari di questo periodo, ad esempio la discussa questione del ruolo che Christa Wolf ebbe nella DDR e durante il periodo della Svolta, il ricordo del passato nazionalsocialista per anni rimosso dai dibattiti pubblici. Fondamentale è la riflessione sullo sviluppo di una nuova letteratura che sia in grado di rispondere alle antiche questioni sull'autonomia, l'autoriflessione o il contenuto di verità dei testi letterari e che mostri il suo potenziale conoscitivo e storico dinanzi alle sfide della società contemporanea e postmoderna, addirittura post-umana (Langghut 1997; Lemke 2007; Hirsch 2008).

Se nei volumi di Calzoni si procede in maniera cronologica, nel libro di Hermann e Horstkotte il discorso è organizzato attorno a precise tematiche, come ad esempio i dibattiti letterari ("Literaturdebatten 1990-2015", cfr. 2016, 15-33), la Svolta e la riunificazione ("Wende und Einheit", ivi, 33-48), il romanzo popolare e la letteratura femminile ("Poproman und Fräuleinwunder", ivi, 53-71), la storia e la memoria ("Geschichte im Gedächtnis", ivi, 71-89), la

globalizzazione (“Globalisierung”, *ivi*, 123-143), in cui si inseriscono le nuove opere letterarie che trattano vari aspetti sociali e politici. Queste tematiche lasciano intravedere la nascita di una nuova letteratura mondiale che supera i confini nazionali. Secondo gli autori la letteratura contemporanea acquista un nuovo ruolo, ossia diviene un’istanza di osservazione critica della realtà, che non esclude la riflessione su possibili alternative, che possono essere utopiche o dispotiche. Inoltre, la ricezione delle opere letterarie trattate mostra come la letteratura stessa sia parte di questi discorsi. Gli autori sono consapevoli che la mancanza di distanza temporale può creare difficoltà nell’analisi delle opere e necessita di nuovi modi di rappresentazione di antiche tematiche. Nella parte finale viene inserito anche un breve excursus sul mercato editoriale che completa il quadro dell’analisi (*ivi*, 197-208).

Nel caso dei tre volumi si tratta di opere particolarmente esaustive sugli sviluppi e le tendenze della produzione letteraria dal secondo dopoguerra a oggi e rappresentano un ottimo punto di partenza nello studio di questo periodo storico e culturale. Non si tratta solo di tre volumi che ben testimoniano nel panorama della germanistica internazionale l’importanza di uno studio accurato degli autori nel contesto storico e sociale, ma costituiscono anche degli strumenti didattici fondamentali per lo studio della letteratura in lingua tedesca del XX e XXI secolo. Se si uniscono i due modi narrativi con cui viene presentata la letteratura tedesca in questi volumi, da una parte il preciso e ricco studio di Calzoni che segue il percorso storico, e dall’altra l’eccellente argomentazione per tematiche di Hermann e Horstkotte, si permette di comprendere molti aspetti del substrato storico culturale che ha dato vita ai capolavori della letteratura tedesca.

In una sorta di virtuale dialogo italo-tedesco gli studenti e/o gli studiosi esperiscono due modi di rapportarsi ai testi, due modi di indagare le diverse espressioni del pensiero concretizzatosi in scrittura. Attraverso le riflessioni di questi testi, gli studenti vengono messi dinnanzi a numerose sollecitazioni che permettono di intraprendere i diversi cammini ermeneutici che portano alla meta di senso e di significato. Questi volumi sono caratterizzati dalla capacità di esemplificare, nella dialettica tra formazione e riflessione, i complessi, a volte nascosti, messaggi dei testi letterari, divenendo il luogo di una rigorosa informazione e di affermazione della necessità della letteratura come fenomeno culturale e sociale.

In questa prospettiva l’adozione di questi volumi all’interno di un corso sulla letteratura tedesca del XX e XXI secolo permette l’ideazione di nuovi nuclei tematici per le lezioni, che mettono in evidenza non solo il testo letterario, ma quest’ultimo nella sua interazione linguistica e mediale, mostrandolo nelle sue più diverse manifestazioni. Pensare di utilizzare questi volumi come base di apprendimento permette una riflessione non solo sugli aspetti prettamente letterari e culturali, bensì anche di quelli formativi e politici, dove con il termine politico s’intende la dimensione pubblica di incontro con l’altro (cfr. Arendt

2006). Questi volumi mostrano infatti la forza della letteratura non solo nella sua splendida autonomia e autosufficienza, ma anche nel suo rapporto con la società che rappresenta, nel suo modo di rapportarsi all'“altro” e di darne conto. Come sosteneva Todorov, la letteratura non nasce infatti dal vuoto, ma all'interno di un insieme di discorsi vivi, con i quali condivide molteplici aspetti, permettendo a ciascun individuo di capire e meglio rispondere alla propria vocazione di “essere umano” (Todorov 2008 [2006]).

Riferimenti bibliografici

- Arendt Hannah (2006 [1963]), *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Penguin Books. Trad. it. di Piero Bernardini (2013 [1992]), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.
- Calzoni Raul (2018a [2013]), *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Roma, Carrocci.
- (2018b), *La letteratura tedesca contemporanea. L'età della divisione e della riunificazione*, Roma, Carrocci.
- Herrmann Leonhard, Horstkotte Silke (2016), *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler Verlag.
- Hirsch Marianne (2008), “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* XXIX, 1, 103-128.
- Klappert Annina (2010), “Gegenwartsliteratur unter anderem. Epochenkonstruktionen als Reihe”, in Paul Brodowsky, Thomas Klupp (Hrsgg.), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 47-72.
- Langghut Gerd, Hrsg. (1997), *Die Intellektuellen und die nationale Frage*, Frankfurt am Main-New York, Campus-Verlag.
- Lemke Thomas (2007), *Biopolitik zur Einführung*, Hamburg, Junius.
- Todorov Tzvetan (2007 [2006]), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Emanuele Lana (2008), *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti.

Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2018, pp. 467

Andrea Giusti

Università degli Studi di Firenze (<andragiusti226@yahoo.it>)

Abstract

This is a review of the volume *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, edited by Anna Dolfi. It provides a brief description of the theme of the *Stabat mater* (in literature, music, art) developed in the twenty-eight essays of the volume.

Keywords: *art, Jacopone, literature, music, Stabat mater*

La sequenza *Stabat mater*¹, attribuita a Jacopone da Todi (XIII sec.), dette il via alla riflessione, mutuata dal dettato evangelico², sulla sofferenza delle pie donne (specificamente di Maria) sotto la croce. L'arte (pittura, scultura, architettura...), la musica, la letteratura (poesia, narrativa, saggistica...) nel corso dei secoli hanno sovente indagato il tema, mutando di volta in volta prospettiva. Ciò è evidente (a partire dall'arte figurativa) se si considerano le suggestive immagini (foto, riproduzioni di dipinti, sculture...) che scandiscono i ventotto saggi di *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, curato da Anna Dolfi (2018). Se l'immagine di copertina³ riproduce il dolore "rappreso"

¹"*Stabat mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa, / dum pendebat filius; / cuius animam gementem, / consternatam et dolentem / pertransivit gladius [...]*": "La dolorosa madre sostava in lacrime presso la croce mentre vi era appeso il figlio; lei, la cui anima lamentososa, costernata e dolente, aveva trapassata una spada [...]" (trad. di Contini 1970, 232).

²"Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria madre di Clèopa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: 'Donna, ecco tuo figlio!'. Poi disse al discepolo: 'Ecco tua madre!'" (trad. in Ravasi, Maggioni 2012 [2009], 2589-2590; Gv, 19, 25-27: "Εἰστήκεισαν δὲ παρὰ τῷ σταυρῷ τοῦ Ἰησοῦ ἡ μήτηρ αὐτοῦ καὶ ἡ δελφὴ τῆς μητρὸς αὐτοῦ, Μαρία ἡ τοῦ Κλωπᾶ καὶ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ. Ἰησοῦς οὖν ἰδὼν τὴν μητέρα καὶ τὸν μαθητὴν παρεστῶτα ὃν ἠγάπα, λέγει τῇ μητρὶ ᾿ γύναι, ἴδε ὁ υἱός σου ᾿. Εἶτα λέγει τῷ μαθητῇ ᾿ ἴδε ἡ μήτηρ σου").

³Käthe Kollowitz, *La mère et son fils mort* (exécuté par Harald Haacke, 1937-1938 – Berlin, Neu Wache – particolare, foto di Anna Dolfi).

e magmatico di una madre per il figlio morto, la scultura bronzea – *Il sacrificio* – di Rayner Hoff (ivi, 370) mostra la dolorosa solitudine di un corpo morto; medesima solitudine patita dalla *Virgen de la Esperanza Macarena* (ivi, 448, foto di Laura Dolfi), preceduta (ivi, 447) dal dolore ieratico della scena *d'ensemble* della scultura marmorea di Benedetto Antelmi (*Deposizione dalla croce*; ivi, 1178, foto di Anna Dolfi).

La *Premessa* al volume (Dolfi 2018a), articolato in cinque sezioni, specifica *ab ovo* la reticenza-pudore della letteratura nel trattare i temi della *Pietà* e dello *Stabat mater*, della parola in difficoltà (rispetto alle arti figurative – si pensi alle tre *Pietà* michelangiolesche – e alla musica – Vivaldi, Scarlatti, Pergolesi, Haydn, Rossini, Penderecki...) a pronunciare l'indicibile, un dolore (quello della madre per un figlio morto) che non ha nome⁴.

Modelli e tipologie. Il dittico proemiale di De Signoribus (2018) immette *in medias res* nella difficile-dolorosa tematica della *Pietà*: un uomo in una chiesa nota una lunga fila di persone intenta a guardare il dolore “pietrificato” di una madre sul sepolcro del figlio: madre simile a “una crocefissa senza croce” (ivi, 23) che sembra fare parte della pietra tombale del figlio⁵. Nel secondo testo i ruoli si invertono: è il figlio che accudisce, con amorosa *pietas*, la madre malata su un letto d'ospedale, avvicinandole “alle labbra, con un compresso tremore, un cucchiaino fresco d'acqua, dicendo ‘Faccio a te quello che facesti a me’” (ivi, 24). Tre esemplari letterari di *Pietà-stabat mater* (Nencioni 2018) sono il dannunziano *Trionfo della morte* (1894), *Piccolo mondo antico* (1895) di Fogazzaro e il racconto “La polveriera” in *La sposa bambina* (1943) di Alfonso Gatto. Episodi caratterizzati dall'acqua simbolo di morte/abbraccio materno⁶ (Nencioni 2018, 29), dal differente dolore-senso di colpa delle madri per la morte dei figli (il pastorello annegato in mare, Ombretta scivolata nel lago di Lugano, Cirillo spinto in mare) esperito mediante reazioni semanticamente

⁴ “[...] nell'intenzione di rivolgermi [...] prevalentemente al campo letterario, ho dovuto prendere atto dell'esistenza di un forte disequilibrio, di una variabilità ben più forti rispetto a quanto è avvenuto e ancora si verifica in musica, in scultura o pittura... [...] in letteratura si registra una sorta di cesura (forse dovuta al fatto che la scrittura si riconosce impotente dinanzi all'indicibile, al punto da evitare il cimento) e, accanto a quella, un rovesciamento nella direzione dell'odierna messa in discussione della stessa maternità” (Dolfi 2018a, 13).

⁵ L'immagine tratteggiata da De Signoribus sembra l'*ekphrasis* di un gruppo scultoreo: *mater dolorosa* sulla tomba del figlio: “[...] arrivato all'altezza della pietra, da sotto vidi una donna che ne occupava la superficie con le braccia aperte, tanto che le dita, da un lato all'altro, sembravano penetrarla. In mezzo, la nuca, essendo il volto quasi schiacciato sulla pietra, avvolta in un anonimo fazzoletto. Sembrava una crocefissa senza croce, una madre che cercasse di strappare il figlio da quel sepolcro. [...] E, più che morta, sembrava diventata di pietra” (De Signoribus 2018, 23).

⁶ L'elemento equoreo è utilizzato dalla Nencioni a partire dal sostrato teorico della tetriade (MARE-LUNA-MADRE-MORTE) proposta da Oreste Macrí nell'indagare la poesia di Gatto (Macrí 2002, 357-411).

eterogenee: da “Figlio! Figlio! Figlio” di Riccangela (D’Annunzio) mutuato dalla duecentesca *Donna de Paradiso* di Jacopone – “O figlio! figlio! figlio” –, ai “gemiti lunghi, sommessi, che quasi non parevano umani” di Luisa (Fogazzaro), fino all’accettazione della perdita e della condanna alla solitudine della madre di Cirillo (Gatto). Numerose *matres dolorosae* costellano la scrittura filmica, narrativa, poetica dell’opera di Pasolini (Orvieto 2018): Maria, Medea, Giocasta, Mamma Roma, Susanna... A partire dalle madri di *Ragazzi di vita* (1955), Pasolini tornerà sovente sul rapporto madre-figlio emblemizzato nel film del ’64 *Il Vangelo secondo Matteo* in cui la madre di Cristo è impersonata dalla madre del regista: così da risultare immediato il binomio Cristo-Pasolini/Madonna-Susanna⁷. Anche il personaggio di Medea (interpretato da Maria Callas nel film del ’69) è quello di una *mater dolorosa* costretta a sacrificare i figli per salvarli da una civiltà utilitaristica⁸. Simbolo archetipico, mutuato dalla cultura pagano-cristiana, la *mater dolorosa* divenne ben presto un *topos* per le arti figurative; si rammenti la *Pietà* di Tiziano (1575-1576), la *Deposizione* caravaggesca (1602-1604), la *Pietà* di Van Gogh (1889): opere in cui l’artista porta “se stesso nel cuore della parola” (Prete 2018, 25) ritraendosi come personaggio del dipinto⁹. La figura della Madre (sofferente, dolorosa, *tout court*...) può anche essere ambigua, sfuggente, manifestandosi, come nel componimento “Encore le long (du noir)” del poeta-traduttore Jean-Charles Vegliante, al termine di un percorso poetico in cui niente avrebbe fatto presagire il verso conclusivo: “ça dit: Je t’ai allaité” (Vegliante 2018).

Percorsi novecenteschi. Nel Novecento letterario fino alla contemporaneità non sono mancati e non mancano, seppure *in minore* rispetto alle arti figurative e alla musica, esempi di *Pietà*, *stabat mater*, *matres dolorosae*. Si pensi al racconto “La mamma” (1953) di Gadda (Cadioli 2018) dove, tra autobiografia e finzione letteraria, viene narrata la condizione dolorosa di una madre

⁷ Orvieto (57-58) vede nel dolore di Maria per la morte di Cristo quello di Susanna per il figlio Guido (ucciso dai fascisti nel ’45) e per i continui attacchi (giudiziari, a mezzo stampa...) rivolti a Pier Paolo.

⁸ “È da notare che Medea nell’uccidere i figli mantiene sempre un atteggiamento assolutamente sereno, non di una madre che si accinge a commettere un nefando infanticidio, ma un atto assolutamente razionale, inevitabile nella sua ferrea logica tribale. [...] Allora il devastante sacrificio dei figli compiuto da Medea e la sua atroce vendetta sono, in fin dei conti, l’affermazione di un’età sacra, anche se barbara e sanguinaria tuttavia genuina, specularmente contrapposta ad una civiltà decaduta, quella iperrazionale, in più sensi moderna [rappresentata da Giasone]” (ivi, 79).

⁹ “Per un artista, per il quale tutto questo avviene sul piano del vedere, questa dislocazione vuol dire rappresentare se stesso nella scena della Passione, collocare la raffigurazione di sé – o quella fragile e incerta relazione con la somiglianza che è l’autoritratto – nel mezzo della riflessione” (Prete 2018, 25). Prete continua il suo *excursus* figurativo-letterario sul tema dello *stabat mater* proponendo una poesia (“Stabat Mater”, ivi, 27) e un brano in prosa (“La processione”; ivi, 27-28).

per la perdita del figlio in guerra (cfr. Bacchereti 2017) e il difficile ruolo del primogenito ancora vivo incapace di lenire la sofferenza della “madr[e] di guerra”¹⁰. In *Conversazione in Sicilia* (1941) Vittorini (Briganti 2018) nega lo *Stabat mater* (tema presente nella quinta parte del romanzo), cerca di estirparlo dall’*ethos* culturale italiano, considerandolo retaggio arcaico-reazionario i cui sentimenti di “bontà” e “pietà” sono “conniventi con il potere costituito incarnato [...] dalla dittatura fascista” (ivi, 107). Il bellissimo “Lamento d’una mamma napoletana” di Alfonso Gatto (2005 [1947]) offre il dolore “compenetrante” patito dalla madre per la morte del figlio in guerra: “la morte è risentita nelle membra umane in modo diretto e metaforico, le membra del figlio e della madre si uniscono [...], soffrendo il dolore del lutto”¹¹ (Proietto 2018, 125): lutto-dolore scandito nel dettato poetico dal sintagma iterante “Mio, il figlio, non era della guerra” (v. 1), “Mio, il figlio, non era della guerra” (v. 9), suggellato da “Mio, il figlio, e la sua morte mia, la guerra” (v. 15; ivi, 119-120). Altro esemplare di *mater dolorosa* è la protagonista del *Disertore* (1961) di Giuseppe Dessì, Mariangela Eca. “Figura di una radicata marginalità sociale” (Romanelli 2018, 138) Mariangela – “nella atonia di un solitario dolore, nella impenetrabilità di un doloroso silenzio” (Dolfi 1976, 7) – cerca di proteggere il figlio Saverio, disertore nella prima guerra mondiale, assurdo a figura jaconica “abbandonata al tempo della non esistenza” (Dolfi 2018a, 18), intenta a non farsi piegare dalla retorica bellica ma rispondente al solo *de affectibus* per il figlio caduto in guerra e per il figlio disertore. *Mater dolorosa sui generis* è Corradina, la Generalessa, madre di Cosimo Piovasco di Rondò protagonista del *Barone rampante* di Calvino (1957). La donna austera, dura, severa imparerà l’affetto per il figlio *de loin* (Paino 2018), seguendone le mosse, i percorsi da dentro il palazzo proiettando lo sguardo, acuito dal cannocchiale, verso gli alberi del giardino, nuova e definitiva dimora del giovane ribelle¹². Anche nella contemporaneità non mancano figure-immagini di *stabat mater/matres dolorosae*. Si pensi alla poesia “À une jeune mère” di

¹⁰ “Al di là della retorica ufficiale, tuttavia, in uno dei tanti libretti commemorativi dei caduti nella prima guerra mondiale si leggeva esplicitamente che le madri ‘agonizzano d’un agonia più angosciosa di quella che spezza ed annienta una giovane esistenza, prima fiorente di vita e di energia’. Il dolore di molte madri di guerra, dunque, era e rimaneva individuale. E personale, davanti alla morte dell’aviatore Enrico Gadda, caduto in missione il 23 aprile del 1918, è il dramma della madre e del fratello Carlo Emilio, che apprende la notizia solo al suo ritorno dalla prigionia, nel gennaio del 1919” (Cadioli 2018, 95-96).

¹¹ Proietto legge il componimento a partire dallo studio sull’archetipo materno applicato da Macrí alla poesia di Gatto (Macrí 2002).

¹² “Quel figlio, prima ignorato e poi perduto, viene ora costantemente seguito, trattenuto e amato grazie ad un cannocchiale che amplifica la vista materna e permette a Corradina di restare sempre in contatto con Cosimo. Dall’azione pratica (di ascendenza guerresca) passa l’espressione del sentimento e non più l’allontanamento di esso, in un connubio di amore e ansietà che solo il guardare riesce a tenere insieme” (Paino 2018, 160).

Philippe Jaccottet (1983; cfr. Pusterla 2018, 173) e al lungo componimento “Le rêve de Marie” di Yves Bichet (1995; cfr. Pusterla 2018, 174-182) in cui la madre di Cristo riflette non solo sulla morte del figlio ma *a fortiori* sulla propria solitudine, sull’essere “ventre inutile” (ivi, 181), disseccato, così da non sentirsi figura mitica ma donna sola, umana, fragile. Mediante *performance* (Dorothy Cross 2004, *Stabat mater*), film (Nina Danino 1990, *Stabat mater*), poesie (Alba Donati 2013 (2009), “Pianto sulla distruzione di Beslan”), installazioni (Aida Šehović 2004, *Što te nema?*) l’indagine del compianto materno sul figlio morto assume duplice interesse, relativo all’iconografia contemporanea dello *Stabat mater* e alla sua declinazione attraverso supporti multimediali atti ad aggiornare lo schema originale (il compianto sotto la croce) “restando tuttavia in relazione manifesta con il modello figurativo di partenza” (Fioravanti 2018, 185). Come si diceva, la letteratura, rispetto ad altre forme artistiche, ha un pudore maggiore nel trattare l’indicibile dolore materno per la perdita di un figlio. Nell’ultimo decennio Stefano Baldi (*Sia fatta la tua volontà*, 2009), Alessandro Ceverini (*Il segreto è la vita*, 2012), Alessandro Moscè (*Il talento della malattia*, 2012), Paola Natalicchio (*Il regno di Op*, 2013)... hanno raccontato, secondo la duplice prospettiva della madre o del figlio, la sofferenza materna per la malattia e per la morte del figlio – spesso giovanissimo – a causa del cancro; la narrazione, discreta e pudica, è percorsa da reciproco mutismo, da parole trattenute, da sguardi rivelatori facendo sì che lo *stabat mater* contemporaneo si caratterizzi per un trattenuto dolore endogeno (Rekut-Liberatore 2018; cfr. anche Rekut-Liberatore 2017).

Sull’eco della musica. Non pochi compositori nel corso dei secoli si sono cimentati con i temi della *mater dolorosa* e dello *stabat mater*: dall’area tedesca (Collini 2018) ai numerosi musicisti italiani: Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi (Didier 2018), Rossini... Particolarmente interessanti sono due opere del repertorio italiano: *Ines de Castro* (1835) di Giuseppe Persiani e Salvatore Cammarano e *Suor Angelica* (1917) di Giacomo Puccini su libretto di Giovacchino Forzano. La prima opera (Faverzani 2018), rappresentata a Napoli il 28 gennaio 1835, vede in Ines (sposa di Don Pedro destinato a unirsi in matrimonio, per volontà del padre re Alfonso di Portogallo, con Bianca infanta di Castiglia; matrimonio ruscato da Pedro poiché già sposato in segreto con la giovane fanciulla) l’immagine della *mater dolorosa*, angosciata e in preda alla pazzia per la perdita dei due figli (sottrattigli dal re e dal consigliere Gonzales, segretamente innamorato di lei): il dolore è manifestato mediante versi spezzettati – quasi un singhiozzo – supplici affinché il re punisca lei risparmiando i bambini¹³. Nella seconda opera (Murgia 2018), secondo *volet* del *Trittico*

¹³ “Ti domando il sangue mio... / I miei figli io chieggo a te’ [...] ‘... io son la rea / Qui trafiggimi ai tuoi piedi; / Ma pietà... pietà di lor, / Del tuo serto son gli eredi...’ [...] ‘M’abbandona all’estrema sciagura... / Ines muoia fra mille tormenti... / Salva solo i miei figli innocenti,

pucciniano (dopo *Il tabarro* e prima di *Gianni Schicchi*) – la cui prima fu rappresentata nel 1918 al Metropolitan di New York sotto la direzione di Roberto Moranzoni –, viene tratteggiata attraverso il personaggio di Suor Angelica la *mater* sofferente per la morte del figlio. A causa di una relazione fuori dal matrimonio con conseguente nascita di un bambino, Angelica viene indotta alla monacazione forzata. Alcuni anni dopo le farà visita, per motivi testamentari, l’algida zia (la Principessa) comunicandole, con fredda indifferenza, la morte del piccolo. Al che Angelica, tormentata, berrà un veleno per ricongiungersi con il figlio; prima di morire – disperata per avere commesso peccato mortale suicidandosi – le apparirà Maria che con tenerezza le sospinge un bambino. Altra *mater dolorosa* del repertorio operistico italiano è Mamma Lucia della *Cavalleria rusticana* di Mascagni: donna del Sud il cui dolore per la perdita del figlio, avvenuta la mattina di Pasqua, può essere solo intuito poiché il dramma si chiude con il grido straziante di una popolana (“Hanno ammazzato compare Turiddu”) che copre la reazione della madre¹⁴.

Iconografia e proiezioni visive. Nelle arti figurative (pittura, scultura, architettura, fotografia, cinema...) i temi dello *stabat mater*, della *Pietà*, della *mater dolorosa* sono pressoché una costante. Gianni Venturi (2018) ne offre un ampio ed eterogeneo catalogo, unendo le arti plastiche-figurative alla letteratura: un fotogramma del *Vangelo* pasoliniano in cui si vede lo strazio di Maria per la morte di Gesù (ivi, 279); il disegno *La madre di Cecilia* di Renato Guttuso (ivi, 283) che si rifà all’episodio narrato da Manzoni nei *Promessi sposi*; foto di madri e figli deportati dai nazisti nei campi di sterminio (ivi, 285) dialoganti con scritti alle madri di soldati condannati a morte nella prima guerra mondiale; dipinti che vanno dal XIII al XV sec.; le celebri *Pietà* (*Vaticana*, *Bandini*, *Rondanini*) di Michelangelo (ivi, 286-287); fino a una foto recente (ivi, 2011) di Samuel Aranda, *La Pietà islamica* (ivi, 287). Un suggestivo esempio architettonico-scultoreo di *mater dolorosa* contemporanea (Stead 2018) si trova a Freiburg-im-Breisgau in Germania: dove la statua della *Trauernde Alma Mater* (1925) di Arnold Rickert, monumento ai caduti della Albert-Ludwing-Universität, comunica – per vicinanza topografica – con la sinagoga e con edifici progettati e realizzati in epoca nazista che visti in retrospettiva alterano monumenti e scritte antecedenti come la frase evangelica “DIE WAHRHEIT WIRD EVCH FREI MACHEN” (“la verità vi renderà liberi”; ivi, 320-321), posta sulla facciata ovest del complesso universitario (realizzato da Hermann Billing nel 1911). Il motivo della *mater dolorosa*, ricorda

/ E ne’ figli la madre vivrà” (Faverzani 2018, 246).

¹⁴“Con Mamma Lucia, Verga e poi i librettisti di Mascagni hanno tracciato un’autentica trasfigurazione della Madre Dolorosa la cui condizione è messa in risalto dal fatto che il tragico epilogo della vicenda si svolge nella mattina di Pasqua allorché, mentre nella chiesa si celebra il trionfo del Cristo Risorto e la gioia della Vergine dopo il lutto ai piedi della croce, Lucia, in un moto tragicamente contrario, va incontro al dolore di vedere il figlio ucciso” (Murgia 2018, 265).

il critico d'arte Gezim Qendro nell'intervista concessa a Marco Mazzi (2018), in momenti storici particolari (come durante il regime comunista in Albania) si è tentato di rimuoverlo: all'arte era vietato mostrare dolore e sofferenza ma solo abnegazione e speranza nel futuro mediante opere scultoree (ad esempio *Gli amici* di Odise Pascali – 1972 (ivi, 334), cimitero dei martiri della resistenza di Pémet) che non contemplavano il dolore scomposto delle madri. Il dolore materno è stato il soggetto, tra i tanti, delle foto di Letizia Battaglia (Bogani 2018) fotoreporter-testimone delle stragi mafiose, dell'omertà, del degrado, della miseria, del dolore trattenuto delle donne siciliane. Anche numerosi film (Tentori 2018) hanno trattato il tema dello *stabat mater*, o meglio si sono serviti per le colonne sonore di musiche celebri incentrate sulla preghiera latina del XIII sec. per sottolinearne i momenti topici; si pensi a: *Amadeus* (1984) di Forman (*Stabat mater* di Pergolesi), *Hardware* (1990) di Stanley (*Stabat mater* di Rossini), *Rapsodia in agosto* (1991) di Kurosawa (*Stabat mater* di Vivaldi), *The Grandmaster* (2013) di Kar-wai (*Stabat mater* di Lentini)...

Crisi del ruolo, rovesciamento del mito. Nella letteratura europea e americana, soprattutto moderna e contemporanea, non sono mancati (e non mancano) esempi rovesciati di *stabat mater* o, più di frequente, di *matres dolorosae*: i figli vivono momenti strazianti per le malattie delle madri; le madri uccidono, respingono i figli; le madri e i figli subiscono una separazione coatta... In *Amatissima* di Toni Morrison (Lo Monaco 2018) la protagonista – Sethe, schiava nel Kentucky – decide di uccidere la figlia Beloved per salvarla da una condizione disumana; nell'*Innocente* (1892) di D'Annunzio (Marinoni 2018) la “medusea” Giuliana uccide il figlio alla vigilia di Natale, ponendosi come “anti-Maria”¹⁵; Altea e Atalanta, protagoniste silenziose dell'ottavo dialogo (“La madre”) dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese (Mutterle 2018), si pongono come donne caratterizzate da “carne”-“fuoco”-“occhi/passione” che sottomettono il figlio-marito Meleagro obliterando nel sangue i ruoli di madre-moglie¹⁶. Anche Alda Merini (Vasari 2018) nella sua opera poetica e nei suoi scritti autobiografici (*L'altra verità. Diario di una diversa*, 1986) ha testimoniato il difficile ruolo di madre, reso impossibile da eventi traumatici (come i ricoveri manicomiali) che nonostante tutto non sono riusciti a sopire l'istinto materno, a cancellare il dolore per l'abbandono dei figli e la voglia di averne altri. La Merini ha sublimato nei versi il dolore patito: alcune sillogi

¹⁵“Nel gioco degli specchi e delle rifrazioni nel romanzo, la vera madre, colei che fa della sua vita una vocazione per il figlio [...] è la madre di Tullio [marito di Giuliana]: lei è destinata allo *Stabat mater*, lei si strugge d'amore materno per la morte dell'infante, lei sostituisce nel ruolo della bontà la degenerata [Giuliana], così come il fratello Federico sostituisce Tullio nel vero amore fraterno per Giuliana e così come Giovanni di Scordio ha sostituito la figura paterna” (Marinoni 2018, 388).

¹⁶“La figura materna non porta pietà, dolcezza, comprensione: in sostanza, proietta l'incompatibilità tra i due sessi [...]” (Mutterle 2018, 393).

di argomento religioso, composte tra il 2000 e il 2007, mettono in parallelo la sofferenza di Maria per il figlio crocifisso e il suo dolce/doloroso ricordo per l'infanzia dei suoi figli e per le "maternità disfatte", interrotte dai ricoveri clinici¹⁷. Altre scrittrici (Pellegrini 2018) – Sylvia Plath, Margherita Guidacci, Francesca Sanvitale... – si sono interrogate sul dolore materno, sulla difficoltà di essere madri, tratteggiando uno *stabat mater* rovesciato, tipico della nostra contemporaneità, in cui sovente la sofferenza narrata è quella dei figli per la malattia/morte dei genitori:

Mother, my Mary Gray,
once resident of Gloucester
and Essex county,
a photostat of your will
arrived in the mail today.
This is the division of money.
I am one third
of your daughters counting my bounty
or I am a queen alone
in the parlor still,
eating the bread and honey. [...]
Your coat in my closet,
your bright stones on my hand,
the gaudy fur animals
I do not know how to use,
settle on me like a debt. [...]
Now it is Friday's noon
and I would still curse
you with my rhyming words
and bring you flapping back, old love,
old circus knitting, god-in-her-moon,
all fairest in my lang syne verse.
(Sexton 2003, 8, 16)

Mary Gray, madre mia, appartamento
a Gloucester, nell'Essex, una volta
fotocopia del tuo testamento
mi giunge oggi per posta.
Questa è la divisione del patrimonio.
Sono un terzo delle figlie che conta
o solitaria regina nel parlatoio
che mangia pane e miele. [...]

Il tuo cappotto nel mio guardaroba,
il tuo brillante al mio dito,
la pelliccia vistosa di animale:
non riesco ad usare questa roba,
riposa su di me come un debito. [...]

Ora è Mezzogiorno del Venerdì Santo
e ancora ti maledico con parole in rima,
e invece ti vorrei svolazzare,
amore mio vecchio e santo,
dea lunare, vecchio circo sferruzzante,
la più bella dei miei versi di prima.

(Trad. it. di Kirk in Dolfi 2018, 435)

La fitta rete comparatistica offerta dal volume testimonia l'importanza tematica, per la cultura occidentale-medorientale, dello *Stabat mater*, della *mater dolorosa*, della *Pietà*: motivi ricorrenti che partendo da un nucleo religioso (la tradizione cristiana) hanno interessato (ed interessano) la letteratura, la musica, le arti figurative dal XIII sec. fino alla contemporaneità.

¹⁷ "Ridatemi le spoglie del mio bambino. / Non l'avessi mai visto correre per i prati, / non l'avessi mai sentito gridare dalla gioia, / non avessi mai incontrato il suo volto" ("Gesù è una fiamma d'amore", Merini 2013, 131); "Non toccategli il cuore: / io sono la madre, / per nove mesi / io l'ho costruito e amato. / Non straziatemi il grembo" ("Non prendete mio figlio", Merini 2013, 132).

Riferimenti bibliografici

- Dolfi Anna, a cura di (2018), *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, Firenze, Firenze UP.
- (2018a), “Premessa”, in Dolfi 2018, 11-19.
- Bogani Giulio (2018), “Guerra di mafia e madri in lutto”, in Dolfi 2018, 337-348.
- Brigatti Virna (2018), “La negazione dello Stabat mater in ‘Conversazione in Sicilia’ di Elio Vittorini”, in Dolfi 2018, 107-117.
- Cadioli Alberto (2018), “Il figlio morto in guerra e quello sopravvissuto in un racconto di Gadda”, in Dolfi 2018, 93-105.
- Collini Patrizio (2018), “Alle origini della ‘religione della musica’ romantica. Wackenroder fra Stabat mater, suggestioni ceciliane e tentazioni faustiane”, in Dolfi 2018, 217-220.
- De Signoribus Eugenio (2018), “Dolore”, in Dolfi 2018, 23-24.
- Didier Béatrice (2018), “Le ‘Stabat mater’ de Pergolèse: da Diderot à A. Dumas”, in Dolfi 2018, 221-230.
- Faverzani Camillo (2018), “‘Mater dolorosa’ ottocentesca lacrimosa. La ‘Ines de Castro’ di Cammarano per Giuseppe Persiani”, in Dolfi 2018, 231-253.
- Fioravanti Samuele (2018), “Il ‘compianto’ multimediale. Figure e formati dello Stabat mater nell’Europa contemporanea”, in Dolfi 2018, 185-206.
- Lo Monaco Elisa (2018), “Per una palingenesi da Maria a Medea”, in Dolfi 2018, 361-369.
- Marinoni Manuele (2018), “Complicità e seduzione. Infanticidio e degenerazione ‘femminae’ nell’‘Innocente’ di D’Annunzio”, in Dolfi 2018, 371-389.
- Mazzi Marco (2018), “Iconografia del lutto e ‘mater dolorosa’ nell’estetica comunista albanese. Intervista a Gezim Qendro”, in Dolfi 2018, 329-336.
- Murgia G.A. (2018), “Maternità negata e monacazione forzata in ‘Suor Angelica’ di Puccini”, in Dolfi 2018, 255-272.
- Mutterle A.M. (2018), “Donne senza uomini: Altea e le altre”, in Dolfi 2018, 391-400.
- Nencioni Francesca (2018), “Mare, madre, morte. La costellazione archetipica del figlio annegato”, in Dolfi 2018, 29-56.
- Orvieto Paolo (2018), “Le tre matres dolorosae di Pasolini”, in Dolfi 2018, 57-87.
- Paino Marina (2018), “‘Il barone rampante’ e l’amor ‘de loin’ di una madre”, in Dolfi 2018, 153-166.
- Pellegrini Ernestina (2018), “Donne di dolori. Donne di spade”, in Dolfi 2018, 421-446.
- Prete Antonio (2018), “‘Dolor Mariae de filio’. Un trittico”, in Dolfi 2018, 25-28.
- Proietto Marco (2018), “Gradi del materno e metrica nel ‘Lamento d’una mamma napoletana’ (su Alfonso Gatto, seguendo Oreste Macrì)”, in Dolfi 2018, 119-136.
- Pusterla Fabio (2018), “Mito e realtà: due madri dolorose recenti (e una postilla montaliana)”, in Dolfi 2018, 167-183.
- Rekut-Liberatore Oleksandra (2018), “Postilla per uno Stabat mater di oggi”, in Dolfi 2018, 207-214.
- Romanelli Martina (2018), “Dessì: una radice antropologica della mater dolorosa”, in Dolfi 2018, 137-150.

- Stead Christopher M.A. (2018), “Alma mater, Stabat mater’. Scultura e politica del Novecento in Freiburg”, in Dolfi 2018, 305-328.
- Tentori Antonio (2018), “Scene madri. Stabat mater nel cinema contemporaneo”, in Dolfi 2018, 349-358.
- Vasari Francesco (2018), “Alda Merini e le maternità disfatte”, in Dolfi 2018, 401-420.
- Vegliante J.-C. (2018), “Encore le long (du noir)”, in Dolfi 2018, 89-90.
- Venturi Gianni (2018), “La postura dello ‘Stabat mater’”, in Dolfi 2018, 275-303.
- Bacchereti Elisabetta (2017), “La guerra del duca di Sant’Aquila. Carlo Emilio Gadda”, in Nicola Turi, a cura di (2017), *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, Firenze, Firenze UP, 35-58.
- Baldi Stefano (2009), *Sia fatta la tua volontà*, Bologna, Pendragon.
- Ceverini Alessandro (2012), *Il segreto è la vita*, Milano, Piemme.
- Contini Gianfranco (1970), *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni.
- Dolfi Anna (1976), “Introduzione”, in Giuseppe Dessì [1961], *Il disertore*, Milano, Mondadori, 5-16.
- Donati Alba (2013), “Pianto sulla distruzione di Belsan”, in *Idillio con cagnolino*, Roma, Fazi, 69-87.
- Gadda C.E. (1953), “La mamma”, in *Novelle dal ducato in fiamme*, Firenze, Vallecchi, 243-263.
- Gatto Alfonso (1943), “La polveriera”, in *La sposa bambina*, Firenze, Vallecchi, 103-133.
- (2005), “Lamento d’una mamma napoletana” [1947], in *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 275.
- Macrí Oreste (2002), *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni.
- Merini Alda (1986), *L’altra verità. Diario di una diversa*, Prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Scheiwiller.
- (2013 [2008]), *Mistica d’amore*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Morrison Toni (1987), *Beloved*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. di Giuseppe Natale (1988), *Amatissima*, Milano, Milano, Frassinelli.
- Moscè Alessandro (2012), *Il talento della malattia*, Roma, Avagliano.
- Natalicchio Paola (2013), *Il Regno di Op*, Torino, Einaudi.
- Pasolini P.P. (1955), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti.
- Pavese Cesare (1968 [1947]), “La madre”, in *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 51-56.
- Ravasi Gianfranco, Maggioni Bruno, a cura di (2012 [2009]), *La Bibbia. Via verità e vita*, Milano, Edizioni San Paolo.
- Rekut-Liberatore Oleksandra (2017), *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*, Firenze, Firenze UP.
- Sexton Anne (2003), “L’eredità”, in *Poesie su Dio*, a cura di Rosaria Lo Russo, traduzione letterale di T.A. Kirk, revisione del testo a cura di Aglaia Viviani, Firenze, Le Lettere, 8-19 (ed. orig. Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin Company).

A proposito di
Franco Perrelli, *Tre carteggi con Lucio Ridenti: Anton
Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*,
Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 323

Armando Petrini

Università degli Studi di Torino (<armando.petrini@unito.it>)

Abstract

This article discusses the book by Franco Perrelli *Tre carteggi con Lucio Ridenti* (Pagina, 2018), which reconstructs the role and importance of Lucio Ridenti (as well as that of Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini and Tatiana Pavlova) in Italian theatre between the twenties and the sixties of the twentieth century.

Keywords: *acting, direction, Italian theatre of the Twentieth Century, Lucio Ridenti*

L'importante studio di Franco Perrelli dedicato ai carteggi inediti fra Lucio Ridenti e tre fra i principali protagonisti del nostro teatro del Novecento, Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini e Tatiana Pavlova, si inserisce nel quadro del fertile scambio e della intensa collaborazione fra l'Università di Torino (e in particolare il suo DAMS) e il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Quest'ultimo, come è noto, nasce nei primi anni Settanta proprio a partire dall'acquisizione del Fondo Ridenti. Ma è solo più recentemente che, grazie alla tenacia e all'intelligenza di Pietro Crivellaro (a lungo suo Direttore), il Centro Studi si arricchisce di una larga parte dei carteggi di Ridenti con attori, critici, scrittori, pittori, intellettuali.

Un patrimonio documentario di primaria importanza, che ha innanzi tutto stimolato l'organizzazione di un convegno nel 2016, realizzato in collaborazione fra Centro Studi e DAMS, intitolato *Il laboratorio di Lucio Ridenti* (i cui atti sono stati pubblicati l'anno successivo: Mazzocchi, Mei, Petrini 2017) e sul quale ora si stanno concentrando alcuni studi specifici.

Naturalmente i documenti presi in sé, anche i più preziosi, rischiano di non dire molto. È solo il lavoro dello studioso che li fa parlare, contestualiz-

zandoli, interpretandoli e sapendo renderli tracce di un percorso – e di uno sguardo – più ampio. Qui è il merito del libro di Perrelli, che ci consegna attraverso lo scavo filologico un punto di vista estremamente interessante e originale sulla ampia materia affrontata.

A dispetto del titolo – che riflette puntualmente l’oggetto delle ricerche, e anche la misura e la precisione del suo autore – il volume di Perrelli è infatti molto di più di quello che ci si potrebbe aspettare. La disamina dei carteggi si trasforma sotto gli occhi del lettore in un’appassionata, appassionante e acuta indagine sulle vicende del teatro italiano nella parte centrale del Novecento, e in particolar modo nel passaggio dagli anni del Fascismo al dopoguerra. Si tratta in questo senso di una sorta di vera e propria riscrittura critica delle vicende del teatro italiano del periodo fra gli anni Venti e gli anni Sessanta, raccontata attraverso le biografie di alcuni dei suoi protagonisti, oggi in larga parte dimenticati (in qualche caso persino dagli studiosi).

Al centro del libro si colloca naturalmente Lucio Ridenti. Figura di spicco del nostro Novecento teatrale, Ridenti è prima attore, poi direttore della più longeva fra le riviste italiane di spettacolo, *Il Dramma*, nata nel 1925, chiusa definitivamente nel 1983 e guidata da Ridenti per ben 43 anni, dal ’25 al ’68. Dalla redazione del *Dramma* Ridenti osserva, commenta (i suoi celebri e temuti *Taccuini*), partecipa alle vicende dello spettacolo e soprattutto alle discussioni che maturano al suo interno, in quegli anni particolarmente ricche e anche turbolente.

Il libro segue la parabola del critico, che nel dopoguerra, quando la linea di D’Amico sta ormai largamente prevalendo, viene dipinto dai suoi nemici come “nostalgico” e “inattuale”. La sua rivista si era schierata (e ancora si schierava) più dalla parte dell’attore che dalla parte della regia, più al fianco di un teatro basato sul botteghino che del teatro sovvenzionato dallo Stato (una pratica che in Italia era nata con gli anni del Fascismo e aveva trovato una propria definizione nell’immediato dopoguerra con la nascita dei teatri stabili, tenacemente avversati da Ridenti). Per questo, nel momento del trionfo della regia e degli stabili, Ridenti e la sua rivista appaiono anacronistici.

Il libro di Perrelli ha innanzi tutto il merito di concentrare l’attenzione su quella parte del teatro italiano che, proprio perché uscita sconfitta da quelle battaglie, rischia oggi di sparire dal nostro sguardo o, cosa per certi versi persino peggiore, di risultare banalizzata. In secondo luogo ha il pregio di restituire alle discussioni di quegli anni il grado di complessità che spetta loro, tenendo conto – come scrive lo stesso Perrelli – della più generale e decisiva “partita di riassetto culturale e persino politico della scena nazionale, essendo in gioco addirittura la specifica ridefinizione di una tradizione scenica italiana” (Perrelli 2018, 7). Il lettore può così interrogarsi con qualche dubbio in più sul reale significato “ammodernatore” dell’evoluzione della scena di quegli anni e sul corretto significato del termine “tradizione” riferito alle vicende teatrali otto-novecentesche. E può anche meglio avvicinare la complessità della figura

di Ridenti, un critico che – con le parole di Renato Simoni citate più volte da Perrelli – coniugava la “nostalgia del passato” con una forte “passione del presente” (ivi, 14). Un sentimento che non gli ha impedito di cogliere nitidamente, forse meglio e più profondamente di molti altri suoi contemporanei, la “viva percezione della crisi novecentesca del teatro italiano” accanto a “una parallela, ma assai acuta coscienza dell’irrimediabile impossibilità di restaurazione del passato” (ivi, 15).

Il profilo di Ridenti emerge in questo studio soprattutto in controluce, grazie, come si è detto, alla messa a fuoco dei rapporti epistolari (e non solo) fra il critico e alcune figure di spicco del teatro di quegli anni.

Innanzitutto Anton Giulio Bragaglia, fondatore del Teatro degli Indipendenti, antesignano della regia in Italia e acerrimo nemico di Silvio d’Amico. Un artista molto particolare e per più di un motivo anomalo all’interno del nostro panorama culturale. Dal punto di vista teatrale attento a mantenere un rapporto aperto e dialettico con la “tradizione”, in controtendenza con l’indirizzo tanto accademico quanto avanguardistico fra gli anni Venti e gli anni Trenta (così Bragaglia nel 1928 parlando di se stesso: “sostenitore della tendenza novatrice che apprezza gli ammaestramenti della tradizione, contro il resto dei futuristi che crede di potersene disinteressare”, ivi, 59). Un’idea di regia, la sua, che oltre a salvaguardare un rapporto con gli attori maggiormente in linea con quanto accadeva in quegli stessi anni nel resto d’Europa rispetto alle più anguste direttrici della regia *all’italiana*, si muoveva sul terreno di una scena “sperimentale”. Due buone ragioni per risultare estraneo alle vicende della nascita dei teatri stabili nell’immediato dopoguerra. Ecco Bragaglia nel 1951: “I Piccoli teatri risultano essere nient’altro che teatri comuni in piccolo; non già scene sperimentali o d’eccezione, non già scene rivelatrici o rivoluzionarie” (ivi, 95). E ancora: “Il *teatro per pochi*, formula degli Indipendenti, non è quella dei *Piccoli Teatri*, perché questi fanno chiaramente teatro per borghesi. Non sono nemmeno aristocratici, i Piccoli teatri. Essi vengono costretti dall’angustia delle sale ad agire *per pochi*; ma vorrebbero gareggiare con le Compagnie commerciali, dedite al pubblico ricco e ignorante” (*ibidem*).

Lo scontro con D’Amico (il “nemico di sempre”, scrive Perrelli [ivi, 88]) è nelle cose. E Bragaglia non si fa certo pregare, spalleggiato ora in modo più aperto ora in modo meno esplicito da Ridenti sul *Dramma*, secondo una dinamica di rapporti personali molto ben delineata nel volume. Perrelli si sofferma in particolare sui toni aspri (compresi i “pittoreschi insulti”, ivi, 88) del carteggio privato con Ridenti, come ad esempio quando Bragaglia commenta il varo dell’*Enciclopedia dello spettacolo* così: “Questa Enciclopedia sarà lo sfogo delle [...] malvagità [di d’Amico] contro tutti e l’esaltazione della partigianeria sua! Che porcheria! E quei poveri fessi di posteri ci cadranno” (ivi, 89-90).

La seconda figura su cui si concentra Perrelli è quella di Guglielmo Giannini, le cui vicende fra politica e teatro non mancano di avere echi evidenti, per il lettore, nella nostra contemporaneità. Drammaturgo prolifico

e di un certo successo, in particolare negli anni Trenta, poi uomo politico e fondatore del Fronte dell'Uomo Qualunque (che nel 1946 ottiene il 5,3% dei voti per l'Assemblea Costituente), quindi di nuovo uomo di spettacolo, Giannini intrattiene con Ridenti nel corso della sua vita un rapporto intenso ma altalenante, fatto di alti e bassi, con momenti di significative consonanze ma anche di dissidi espliciti (ed esplicitati).

Perrelli evidenzia giustamente la continuità fra l'attività teatrale e quella politica di Giannini, non mancando di riferire questa considerazione a un quadro più ampio della cultura italiana ("il qualunquismo di Giannini, ma anche il più generico ed eterno qualunquismo che affiora a periodi nella politica nazionale, copiandone e aggiornandone, con varia consapevolezza, temi o stili, si prospettano, nella loro sostanza, come una filiazione d'un filone della commedia italiana", *ivi*, 117). Nel rapporto con Ridenti, come è ovvio che sia, i due piani spesso si sovrappongono. In positivo, nel momento in cui per esempio entrambi sono impegnati, spalleggiandosi a vicenda, nel tentativo di dare nei primi anni Cinquanta al sistema teatrale italiano una propria Legge. Il progetto, nota Perrelli, appare "un vero e proprio colpo di stato [...] ai danni del 'piano metodico' di d'Amico" (*ivi*, 154-155). Anche per questo, non potrà che fallire ("alla fine, i due *golpisti* erano degli ingenui", *ivi*, 155). Basta ricordare la logica di fondo proposta nel disegno di Legge che prevede ad esempio una premialità delle compagnie "indicato esclusivamente dal maggior concorso di pubblico" (di contro alla logica ben diversa degli Stabili, nati appunto come "piccoli teatri"), oppure alla "sorprendente" (*ivi*, 154) proposta contenuta nella Legge di dettagliare la composizione delle formazioni in base ai *ruoli*, una consuetudine in quel momento ormai in via di scomparsa, legata *all'antica italiana* ed estranea (di più: nemica) di un teatro basato sulla figura del regista e sulla formazione degli attori attraverso l'Accademia d'arte drammatica.

In altre circostanze Ridenti è costretto a prendere le distanze dalle intemperanze politiche di Giannini. Come quando quest'ultimo attacca pubblicamente Visconti (pur nell'ambito di una comune condanna della censura operata dalla Biennale di Venezia nel 1951 nei confronti di Brecht e del Berliner Ensemble). Giannini infatti apostrofa Visconti "comunista da Parioli" e giunge a chiedere ad Andreotti, in quel momento potente Sottosegretario con delega allo Spettacolo, che "tale regista fosse impossibilitato a compiere un qualsiasi lavoro" (*ivi*, 142). Pur nella comune polemica contro la regia (e anche contro gli stabili), questa volta Giannini supera la soglia e Ridenti, voce e anima dei *teatranti*, si sente in dovere di intervenire per mettere le cose a posto: "il nostro vecchio e caro amico Guglielmo Giannini [...] ha sempre delle parole in più che guastano tutto, e quelle dette, nientemeno, alla Camera così aspre e villane per il maggior regista che abbia l'Italia non gli fanno onore come uomo di teatro" (*ibidem*).

Infine, lo studio di Perrelli focalizza la propria attenzione su Tatiana Pavlova, anch'essa figura particolare e in larga misura eccentrica del nostro teatro di metà Novecento. Attrice di origini russe, trasferitasi in Italia nei primi anni Venti e portatrice sulle nostre scene di un modo di intendere la recitazione e la regia che evidenzia un qualche legame, più generico che preciso, con la scuola russa (e naturalmente, segnatamente, con Stanislavskij): "la Pavlova – nota Perrelli – introdusse in Italia soprattutto l'esperienza di alcuni stili recitativi, organizzativi e scenici di certi grandi teatri continentali, ma non direttamente quelli del Teatro d'Arte di Mosca, dei cui metodi sarebbe pure stata ritenuta un'esponente" (ivi, 191).

Era stata in ogni caso proprio la sua modalità di essere attrice attenta anche allo spettacolo e alla direzione d'insieme ("Io non comprendo il teatro se non sotto la specie della direzione, categoricamente. Come non comprendo l'opera teatrale, se non sotto la specie dello spettacolo", *ibidem*) ad avvicinare d'Amico alla Pavlova, tanto da proporle la prima cattedra di Regia all'Accademia, nel 1935. Ma i rapporti fra i due si deteriorano rapidamente, a causa soprattutto di una diversa concezione del ruolo dell'attore all'interno dello spettacolo di regia (l'idea dell'"attore maestranza" di D'Amico si scontra con un approccio più propriamente artistico al lavoro dell'attore caratteristico della Pavlova). Nel 1938 quest'ultima viene allontanata dall'insegnamento dell'Accademia. Complici anche questioni di ordine caratteriale i due si troveranno coinvolti nel dopoguerra in polemiche al calor bianco. Come quando nel 1951 Tatiana Pavlova, alla conclusione di un suo spettacolo al Quirino, pronuncia dal proscenio del teatro un discorso di fuoco contro D'Amico per denunciare le ingiustizie subite nel corso degli anni. Un attacco personale particolarmente violento ("disonesto", lo bolla più volte), ma allo stesso tempo uno sgambetto alla politica teatrale che D'Amico stava portando avanti ("È possibile tutto questo solo perché si ha a propria disposizione un meschino tornaconto, un grande giornale, una radio e le alternative della gestione di un teatro stabile in questa stessa città", ivi, 209). Perrelli segue questa vicenda (come le altre che vedono coinvolta l'attrice) legando il racconto pubblico degli interventi a quello privato dedotto dalla lettura delle lettere. Il lettore ne ricava un quadro ricco, utilissimo a cogliere meglio alcuni passaggi cruciali della storia del nostro teatro di quegli anni. Nel caso specifico dello scontro Pavlova-D'Amico del '51, Ridenti, che in privato concorda pienamente con le ragioni della Pavlova, in pubblico mantiene sul *Dramma* un profilo apparentemente più neutrale, pur non mancando di mostrarsi "sostanzialmente a favore dell'attrice" (ivi, 213).

Se uno dei doveri dello storico è, per dirla con Benjamin, "passare a contrappello la storia", lo studio di Perrelli si incammina decisamente in questa direzione, pur con il garbo e la misura che ne contraddistinguono tanto la prosa quanto le argomentazioni. Si tratta, proprio per questo motivo, di un volume prezioso, che ha il merito di riscrivere, o comunque di rendere più

complesso e perciò più problematico, il racconto delle vicende della nostra scena fra gli anni Venti e gli anni Sessanta, illuminando la linea che nel dopoguerra è diventata minoritaria e perciò spesso rimossa. Le figure di cui il libro discute hanno in comune la caratteristica di essere apparse in quel momento, ciascuna a proprio modo, “inattuali”, in contrasto cioè con la via italiana alla regia ormai consolidata.

Una via che come è ben noto di lì a poco verrà scardinata dall'emergenza di un teatro diverso, sperimentale e d'avanguardia, ma con ben precisi – per quanto paradossali – legami con la “tradizione” (nel 1959 esplose il fenomeno di Carmelo Bene, nel 1961 arriva per la prima volta in Italia il Living Theatre). Ma questa è un'altra storia, come giustamente osserva Perrelli, che non riesce a intrecciarsi in modo esplicito con le vicende di cui si è detto: “Di fronte a queste avvisaglie, attive per tutti gli anni Sessanta, “Il Dramma”, pur così attento all’*eterno ritorno* dell’antico, non aveva dimostrato (e forse non poteva più dimostrare) di cogliere e interpretare quanto stava accadendo”, *ivi*, 221). La parabola di Ridenti è legata per intero, anche da questo punto di vista, al periodo precedente e il critico, “con la *sua* rivista restava consegnato, da protagonista, a un'altra storia” (*ibidem*). A volte le date si incaricano di riassumere misteriosamente qualcosa che assomiglia a un destino. Ecco Perrelli, in conclusione del libro: “Che la malattia [di Ridenti], il suo ultimo libro (*Teatro italiano fra due guerre*) e la seconda serie del “Dramma” si sovrapponevano fra il 1967 e il 1968 è ovviamente una coincidenza emblematica, che viene a confermare un individuabile confine del teatro italiano” (*ibidem*). Eppure il sospetto che una rilettura del percorso complessivo di Ridenti e del *Dramma* possa aiutare anche a comprendere meglio quel passaggio è molto forte. Il libro di Perrelli ne è complessivamente una riprova, non ultimo motivo – crediamo – della sua importanza.

Riferimenti bibliografici

- Mazzocchi Federica, Mei Silvia, Petrini Armando, a cura di (2017), *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso “Il Dramma” (1925-1973)*, Torino, Accademia UP.
- Perrelli Franco (2018), *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*, Bari, Edizioni di Pagina.

Martina Romanelli, *“Ancor che tristo ha suoi diletti il vero”*.
Una lettura di Zibaldone 2999,
Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 212

Oleksandra Rekut-Liberatore
Università degli Studi di Firenze (<oleksandra.rekut@unifi.it>)

Abstract

This review of *“Ancor che tristo ha suoi diletti il vero”*. *Una lettura di Zibaldone 2999* (SEF, 2018) by Martina Romanelli focuses on an observation made on 21 July 1823 concerning late 16th century theatre. This analysis comprises the early stages in a theoretical revolution which will radically change the poetry of Leopardi. Starting from this unusual interpretation, which over the years was to influence other observations regarding *Zibaldone*, Romanelli returns to a crucial phase in Leopardi's reflections on the sense and justification of chorus as a medium for poetry. The choral dimension, in all its variants, offers an extensive panorama not only for Leopardi's *opera omnia*, but also for dramatic art in general, from the great Dionysian to the modern.

Keywords: *chorus, dramatic representation, interpretation, late 16th century theatre, Leopardi*

ΧΟΡΟΣ πολλῶν ταμίαις Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,
πολλά δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοὶ
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτέλεσθη,
τῶν δ' ἀδοκίτων πόρον ἦνρε θεός.
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πραγμα.
(Euripide 2016, 431 a.C., 226)¹

L'invisibile delle profondità innanzi tutto:
il perenne ansimare ipogeo dell'uomo
intorno ai propri morti, alle potenze ctonie,
al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*.
(Ossola 2016, 38)

¹ Trad. it. di Cerbo 2016: “CORO: Di molti eventi è dispensatore Zeus nell'Olimpo, / molte cose inaspettatamente conducono ad effetto gli dei; / e ciò che si attende non si realizza, / ma degli eventi imprevisi il dio trova la via. / Così è finita questa vicenda”.

“*Ancor che tristo ha suoi diletti il vero*”. Una lettura di *Zibaldone 2999* (2018) di Martina Romanelli riempie – e solo per questo merita una doverosa segnalazione – una lacuna negli sterminati studi su Leopardi focalizzandosi su un “testo nel testo”, ovvero sulla nota del 21 luglio 1823:

Bell'effetto fanno nell'*Aminta* e nel *Pastor fido*, e massime in questo, i cori, benché troppo lambiccati e peccanti di seicentismo, e benché non vi siano introdotti se non alla fine e per chiusa di ciascun atto. Ma essi fanno quivi l'offizio che i cori facevano anticamente, cioè riflettere sugli avvenimenti rappresentati, veri o falsi, lodar la virtù, biasimare il vizio, e lasciar l'animo dello spettatore rivolto alla meditazione e a considerare in grande quelle cose e quei successi che gli attori e il resto del dramma non può e non dee rappresentare se non come particolari e individue, senza sentenze espresse, e senza quella filosofia che molti scioccamente pongono in bocca degli stessi personaggi. Quest'uffizio è del coro; esso serve con ciò ed all'utile e profitto degli spettatori che dee risultare dai drammi, ed al diletto che nasce dal vago della riflessione e dalle circostanze e cagioni spiegate di sopra. (Leopardi 1997, 1888)

Un tracciato lineare guida il lettore dai testi drammatici arcaici ai drammi pastorali del tardo Cinquecento, così come vengono visualizzati in filigrana da Leopardi: “proprio in *Zibaldone 2999* [...] si attesta l'unico vero contatto fra il mondo antico e quello moderno” (Romanelli 2018, 127). Ma è la dimensione corale – l'*ubi consistam*, il luogo di convergenza del saggio della Romanelli – che fa aderire alla perfezione il pensiero leopardiano e le gloriose ere della storia teatrale europea (il coro nelle quattro giornate di rappresentazioni drammatiche della più importante delle feste di Dioniso, le Grandi dionisie e il coro nei due maggiori drammi pastorali: l'*Aminta* di Tasso e *Il pastor fido* di Guarini, segnati per giunta di un “secentismo” *ante litteram*). In questa ricerca vengono messe in risalto sia le funzioni del coro descritte in *Zibaldone 2999* che il “suo [del coro] specialissimo *status* proprio perché posto al di fuori dell'azione drammatica” (ivi, 98).

In realtà l'elaborazione ermeneutica della Romanelli non si limita a concentrarsi sull'unica annotazione del 1823, ma la struttura logico-argomentativa del suo scavo scientifico congiunge, raccorda e annoda i fili di numerosi passi dello *Zibaldone*, dei *Canti*, delle *Operette*, delle carte autografe, dei lessici, delle opere incompiute, dei libri posseduti dal padre Monaldo e di altri testi e apparati critici.

Il capitolo iniziale della monografia cerca di riprodurre il contesto e i presupposti che hanno favorito la fioritura del teatro arcadico cinquecentesco. Accanto a Tasso e Guarini si annoverano altri nomi imprescindibili per l'utopia pastorale di quell'epoca, come il predecessore Sannazaro, e vengono trattati – come è giusto che sia – i cori nell'*Aminta* e nel *Pastor fido* attraverso la prospettiva focale di Leopardi.

Così in Tasso, già nell'elenco preliminare degli interlocutori di *Aminta*, ci imbattiamo in un *Coro de' pastori*. Così è introdotto non solo il genere

pastorale – sul quale l’autrice riflette lungamente – ma viene indagata anche una delle caratteristiche teleologiche del coro, tralasciata da Leopardi, ovvero l’interloquire non soltanto con gli spettatori, ma anche con gli altri attori. Di conseguenza il coro nell’*Aminta*, oltre ad essere collocato “alla fine e per chiusa di ciascun atto” (Leopardi 1997, 1888), viene inserito in mezzo ad alcune azioni sceniche come fosse un attante vero e proprio.

Anche nel *Pastor fido* l’epifania dei *chori* non si limita alla chiusura di ogni atto, come viene segnalato in *Zibaldone 2999*; il coro diventa onnipresente e polifonico, intervenendo e cambiando registri vocali nella vicenda drammatica. Così oltre il *Choro del Fiume d’Arcadia* o *Choro tout court*, annunciato già tra le *drammatis personae*, annoveriamo, dialoganti con gli altri personaggi, il *Choro di Ninfe, dei Cacciatori, dei Pastori* e il *Choro di Sacerdoti*. A tale valenza interagente si somma, in Guarini, la elogiativa di Eroi e Dei, ovvero “l’offizio che facevano anticamente” (*ibidem*). Per concludere la sinossi dei cori nel *Pastor fido*, non possiamo omettere un coro nuziale.

Nel capitolo “Ragioni dell’*esprit du siècle*: l’esempio arcadico come pretesto”, la Romanelli interseca le pagine filosofiche con il resto della produzione lirica, prosastica e drammatica di Leopardi; sottolinea il precoce interesse per il teatro che non si esaurisce nelle pagine dello *Zibaldone*, ma risulta imminente nell’*opera omnia*. Riprendendo le ricerche di Violante Valenti (2008, 513-514), la Romanelli ritiene che: “Leopardi si presenta a tutto tondo come riformatore dell’arte scenica” (Romanelli 2018, 29), benché la sua produzione teatrale non possa essere definita sterminata (“i frammenti delle tre opere teatrali rimaste incompiute e conosciute soltanto attraverso la trascrizione integrale degli autografi presente in numerose edizioni critiche”, Valenti 2008, 513-514). L’innovazione teatrale di Leopardi si concentra fundamentalmente nella struttura, nella diègesi, nei caratteri e nella forma scenica (Romanelli 2018, 29), tutti aspetti legati, in un certo qual modo, all’intervento corale. Il riflettere leopardiano sulle *pièces* altrui si concretizza invece in un’analisi tematico-formale che “si muove su due livelli: quello estetico (l’effetto musicale, figurale) e quello contenutistico (la materia trattata dal testo)” (ivi, 49).

Nel secondo capitolo (“E se tra questi rami il vento per avventura movendoti ti donasse spirito, non far mai altro che gridare, mentre quel fiato ti basta”) appare anche l’effetto gnomico (ἡ γνώμη) (ivi, 116), il paideutico (ἡ παιδεία) (ivi, 123) e il comico (ἡ βακχεία) (ivi, 121). In particolare, alla *βακχεία* è dedicata una consistente parte della monografia.

Gradualmente l’autrice si allontana, nel tentativo di ampliare il significato del coro per Leopardi, ancor più dal passo 2999: “La menzione del problema corale (e quindi generalmente poetico) rappresenta uno dei numerosi percorsi interni allo *Zibaldone* e non si riduce certamente alle pagine o alle singole annotazioni che lo menzionano in via diretta” (ivi, 90). Così vengono ripresi e scandagliati vari passaggi dello *Zibaldone* composti tra il 21 luglio 1823 e il 29 marzo 1829 che la Romanelli decide di far diventare l’*α* e l’*ω* della sua

ricerca. Scorrendo il saggio, ci imbattiamo nel coro attestato e riconosciuto come “soggetto-moltitudine” (ivi, 21), quello come unico elemento fra le *dramatis personae* capace di “controllare e innalzare il proprio linguaggio” (ivi, 98), “l’*histrione*” (ivi, 112), “l’attante poetico” (ivi, 111), il “corrispettivo dell’autore” (*ibidem*), ma anche quello che “sceglie, soppesa, conosce il linguaggio” (*ibidem*) e ancora “il personaggio-coro estraneo alla contingenza” (ivi, 115). Ma anche dal punto di vista cronotopico, il coro “si muove entro una dimensione spazio-temporale e un registro retorico non pienamente condivisibile da parte dei singoli” (*ibidem*). Il coro apporta infine un *surplus* logico-razionale nella vicenda drammatica, altrimenti prevalentemente passionale, una presenza spesso apollinea – almeno all’altezza del Cinquecento – per bilanciare le dionisiache dei *plot* boscherecci.

In “Et in arcadia ego”, la Romanelli sottolinea come il canto del coro faccia emergere l’imperfezione e la frammentarietà dell’azione scenica (ivi, 185), divergendo dal resto anche a livello metrico e precludendo a una vera e propria riforma poetica:

La linea metrica che saldava nel nome del coro i testi antichi e i drammi pastorali suggeriva l’adozione di una licenza piena nelle *mensurae*, assecondando un criterio proprio, un’arbitrarietà sillabica e ritmica che si discostava dalle strutture fisse e poteva servirsi in tutta libertà di combinazioni sempre nuove, sempre variabili, nelle strofe. (Ivi, 146)

Nell’impalcatura concettuale di questa ricerca, che non si distacca troppo dall’alveo critico – la teoria e la prassi si rendono in Leopardi complementari e vicendevolmente utili, come dovrebbe essere per ogni lavoro scientifico, e vengono affrontate e sviluppate, talvolta contestualmente, talaltra in successione. Così gli abbozzi teatrali di Leopardi, il coro dei morti in “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie” e soprattutto la poesia sono rivisitati attraverso la rifrangenza dei numerosi passaggi che riflettono sul teatro nello *Zibaldone*. Non risulta casuale che “Alla sua Donna” venga composto lo stesso anno dell’annotazione 2999. Seppur collocato alla periferia degli studi, questo passo, al centro del libro della Romanelli, presenta i prodromi di una teoresi rivoluzionaria destinata a divenire il vero spartiacque nell’evoluzione della lirica leopardiana. Si rivela insomma un tentativo ben riuscito, quello di discernere la poetica attraverso la cartina al tornasole del coro: “Una dimensione testuale che in un qualche modo è stata una anticipatrice propedeutica dell’esperienza lirica, tanto dei ‘grandi idilli’ quanto delle scelte tematico-tonali degli anni successivi” (ivi, 152), visto che “‘Il tramonto della luna’ e ‘La ginestra’ sono testi in cui sembra realizzarsi in forma compiuta l’elaborazione dell’esempio lirico dato dal coro ben più di dieci anni prima” (ivi, 187). E ancora: “Leopardi si è sempre preoccupato di non tagliare di netto i rapporti fra poesia e filosofia, tra linearità razionale e disattesa del dato empirico o logico” (ivi, 87) fino a

proclamare, nel 1829, il riscatto della Lirica, genere “eterno ed universale” (Leopardi 1997, 3034).

In uno dei paragrafi conclusivi, “Casi di bifrontismo: dalla lettura di Wolf all’insostenibilità linguistica della sfera razionale”, la dimensione corale viene redenta sia dalla prospettiva storiografico-cronologica che filologico-letteraria. L’aver mostrato le prove del superamento totale, da parte di Leopardi, della tripartizione (lirica, epica, drammaturgia) e la *reductio ad lyricam*, è una delle indubbie innovazioni da ascrivere a merito della ricerca della Romanelli:

[...] rimosso il sistema tripartito, è possibile individuare finalmente la forma originaria e autentica della poesia; perché il coro e i lacerti testuali proto-epici valgono come espressione di un atto poetico primigenio, visti i raccordi strutturali, vista la giustificazione storica e filologica [...]; visto il valore trasversale, “poetologico”, che si può manifestare, nello *Zibaldone*, anche al di fuori di riflessioni dedicate a sottosezioni della teoria estetica. (Romanelli 2018, 171)

È proprio la coralità, in quanto unico elemento dotato di somma facoltà poetica, a rendere, nella concezione leopardiana, la poesia “pienamente lirica: autoreferenziale e totale come il canto del coro negli stasimi” (ivi, 174). La realizzazione del paradigma corale come “piena, definitiva, possibilità” (ivi, 191) della poesia è “la massima conciliazione che il rigore logico e la coscienza del portato storico-poetico del linguaggio potessero raggiungere” (*ibidem*). La razionalità e il “miracolo dell’improvviso consistere o rinascere dell’errore” (Dolfi 1994, 118), la grandezza filosofica e la bellezza poetica, l’aspirazione contestuale alla pienezza intellettuale e sentimentale sono gli addendi che la sensibilità leopardiana cerca di conciliare. Il punto d’intersezione tra Ragione e Passione – il binomio allude chiaramente al fondamentale lavoro di Anna Dolfi (2000) – diviene *de facto* l’entusiasmo, in quanto asceti intellettuale che accomuna il Leopardi-filosofo al Leopardi-poeta, ma anche la *μῆτις* appassionata che traspare dalle pagine del bel saggio di Martina Romanelli.

Riferimenti bibliografici

- Dolfi Anna (1994), “La voix de Racine’: Leopardi e i ‘Canti’”, in Anna Dolfi, Carla Locatelli (a cura di), *Retorica e interpretazione*, Atti di seminario (Trento, marzo 1993), Roma, Bulzoni, 117-132.
- (2000), *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni.
- Euripide (2016 [431 a.C.]), *Medea*, introduzione e premessa al testo di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e appendice metrica di Ester Cerbo, note di Ester Cerbo e Vincenzo Di Benedetto, Milano, Rcs MediaGroup S.p.A.
- Leopardi Giacomo (1997), *Zibaldone*, Rolando Damiani (a cura di), vol. II, Milano, Mondadori.
- Ossola Carlo (2016), *Italo Calvino. L’invisibile e il suo dove*, Milano, Vita e Pensiero.

- Romanelli Martina (2018), *“Ancor che tristo ha suoi diletti il vero” Una lettura di Zibaldone 2999*, Firenze, SEF.
- Valenti Violante (2008), “La riforma teatrale di Leopardi. Dal sistema drammaturgico dello Zibaldone al Teatro per frammenti (Maria Antonietta, Erminia, Telesilla)”, in Centro Nazionale di Studi Leopardiani (a cura di), *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell’XI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre-1-2 ottobre 2004), Firenze, Olschki, 509-526.

Gilberto Lonardi, *L'Achille dei «Canti»*.
Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa,
Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 238

Martina Romanelli

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

Abstract

With its seven chapters, the latest book by Gilberto Lonardi proposes a personal miscellany and some unpublished works. The fil rouge is an element that has interested the author for a long time, as the centre of a series of publications that occupied over ten years. According to Lonardi's studies, the poetry of Homer and, with it, the whole aesthetic dimension of the ancient world, represent an inalienable presupposition of Leopardi's literary identity, continuing to interact with a poetry that constantly has to re-consider itself.

Keywords: *Greek literature, Leopardi, nòstos, philology, poetical theory*

Al suo ultimo libro, che raccoglie un insieme di sette studi fra inediti e contributi già presentati dal 2005 al 2013, Gilberto Lonardi affida una rilettura complessiva della poetica leopardiana. *L'Achille dei «Canti»*. *Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa* eredita infatti una serie di indagini e di prospettive di ricerca che, dopo aver impegnato lo studioso in più occasioni, sembrano aver raggiunto un nuovo punto d'equilibrio. Sicuramente, aperto a ulteriori sondaggi; ma, al tempo stesso, ben saldo nell'aver tracciato ora il ritratto di un uomo e di un artista, suo malgrado, moderno, ora la cronistoria di un'esperienza letteraria che affonda le sue radici nel mito dell'antichità classica.

“Del resto noi amiamo i romantici per quanto hanno di classico: p. es. noi amiamo Leopardi per quanto ha dei greci”, scriveva a suo tempo Savinio (1984 [1944], 179)¹. Ma cosa sono, per davvero, i Greci antichi del Leopardi? A quale immagine, a quale somma di idee, si deve pensare ogni volta che,

¹ Sull'affermazione di Alberto Savinio si rimanda alla lettura di Donati 2010, 40-41.

scorrendo lo *Zibaldone* o, ancor più, rileggendo i *Canti*, si vedono ricorrere i nomi di Simonide, di Saffo, di Omero?

Nell'*Achille dei «Canti»* la ricerca di Lonardi si articola in una pluralità di itinerari che sembra effettivamente rispecchiare la complessità di questo problema. Si cala interamente nella temperie culturale contemporanea al Leopardi (spaziando dall'esempio foscoliano alle suggestioni del *Verter* nella versione del 1796), quindi si proietta retrospettivamente nell'immaginario della Grecia antica, in larga parte e solo secondo certi aspetti filtrato dal gusto neoclassico (molto indicativo, oltre all'interessante postilla iconografica delle pp. 215-229, il riferimento alle riletture romanzesche della vita di Saffo), oppure affidato a nomi quasi dispersi dal tempo e dal consumarsi dei papiri vergati dagli scolasti. Proprio come accade a quell'Omero, che passando da essere una "persona, [a essere] un simbolo" (Lonardi 1968, 55) rimodella del tutto l'ottica estetica del Leopardi lettore di Wolf e di Vico – fu del resto lui stesso a riconoscere, fra i primi, certe convergenze "sospette" tra i *Prolegomena* e le teorie vichiane, come si può vedere in *Zibaldone* 4395-4397². Eppure, nonostante questa possibile spinta centrifuga (a dover fare un solo esempio, si pensi alle micro-tessere lessicografiche sull'onomastica omerica a p. 48n.), il libro rimane estremamente coeso. È contenuto entro le estremità del suo titolo: Achille, da un lato; il "poema del ritorno a casa", dall'altro. Perché se Achille rappresenta una sorta di paradosso permanente dell'immaginario epico (eroe prima straziato dalla morte di Patroclo e subito dopo feroce trucidatore di Ettore, ma, principalmente, giovane già consapevole del proprio destino e della miseria "inutile" rappresentata da gloria, onore, diletto e da ogni altro bene); e se è la stessa essenza della letteratura, oltre che il suo senso, a essere radicalmente stravolta al momento del "ritorno a casa" (al tempo delle lunghe strofi delle "Ricordanze"); è in questi termini che la scrittura di Lonardi, certo ricca e sostenuta da una lunga (ma, ed è fondamentale, pensata) frequentazione del *corpus* leopardiano, rivede la funzione-Omero che fa da sottotraccia all'intera poesia dei *Canti*. Anche a quella che nasce dai presupposti più amaramente disillusi del post-*Operette*.

Nell'architettura del libro, ben distribuita in sezioni a cadenza modulare, un'Introduzione abbastanza consistente anticipa i nuclei tematici che il lettore incontrerà proseguendo di capitolo in capitolo. Si tratta di pagine d'esordio che, in realtà, sono già pienamente coinvolte nei meccanismi dell'interpretazione, perché di quell'"incanto di Omero e dell'*Iliade*" (Lonardi 2017, 14), che risalta sempre con accenti di sincera ammirazione, Lonardi sottolinea il tono e le sfumature che più colpiscono l'immaginario del Leopardi, con un'operazione che gli permette così di restituire una qualche tridimensionalità

² Si vedano, in proposito ai primi rilievi sul Wolf, simili a quelli leopardiani (nella fattispecie: i giudizi del Cesarotti), Cerri 1997 e Gigante 1997.

a un primordiale *imprinting* culturale. Tra poetica, iconografia e accenni di un'incipiente riflessione morale, prendono così l'avvio i primi sondaggi lessicografici e trovano posto quelle particolari sinergie nate quando, per il giovane Leopardi, si intersecano la traduzione montiana dell'*Iliade*, i capidopera proto-romantici del tardo Settecento, l'Omero (ri)scoperto anche attraverso gli occhi di commentatori o lettori fittizi (cfr. *ivi*, 30-38 e in particolare 32-38, oppure *ivi*, 50-51); un insieme di vettori, un'addizione esponenziale di prismi o di parallassi, da cui emerge la centralità indiscussa dell'icona-Achille, l'eroe in assoluto prediletto fra i tanti a partire (in *Il.*, I, 348-354) dalla sua fuga solitaria verso il mare, verso quella madre Teti che lo aveva generato e destinato a una vita breve e, infine, priva di onori.

Per un semplice, immediato slittamento delle parti, spiega Lonardi, a questa immagine (o *fantasma*, per seguire la suggestione dell'autore; cfr. Lonardi 2017, 81) si sovrappone l'autoritratto del giovane poeta. Tra Achille e Leopardi s'istaura, in altre parole, un ordinato gioco di rispecchiamenti: la funzione-Achille, come la definisce Lonardi, è insomma un *habitus*, un'identità su cui o modellare/esperire se stessi o, meglio, riconoscersi e infine (perché in Leopardi è anche un fatto di effettiva episteme essere educati, come Saffo, dalla "*paideia*" dell'eroe omerico; cfr. *ivi*, 120) interpretare il reale. A sostegno di questa intuizione critica, che sembra delineare i contorni di un proto-enchiridio, Lonardi avvia una ricognizione puntuale dell'opera poetica leopardiana. Va in cerca di controprove, sequenze di *experimenta crucis*, tasselli incassati anche in micro-sintagmi delle Canzoni o degli Idilli che possano testimoniare l'assimilazione globale dell'immaginario iliadico e della figura di Achille: e sono movenze, atteggiamenti, pensieri, che risaltano per esempio negli endecasillabi dell'"Infinito". "Leopardi si ritagliava, in quel primo 'movimento' della lirica" – scrive lo studioso –, "una propria tradizione, il cui punto *d'origine* si collocava il più possibile nel *lontano*" (*ivi*, 47), cioè in una suggestione iconica, sensibile alle sovraletture speculative, e nella quale – senza per questo trascurarne gli aspetti più controversi – si può riconoscere *in nuce* il contrassegno originario della sua poetica. Così, nei capitoli 2-3, con un'attenzione paziente, millimetrica, al linguaggio e alle sue forme, Lonardi si mette sulle tracce di storie compositive che nascono da una memoria letteraria esatta, puntuale, estremamente ricettiva (come sapeva essere quella del Leopardi), ma al tempo stesso tesa al principio dell'"allusività [...] sempre appena emergent[e] in superficie, semi-sepolt[a]" nel testo (*ivi*, 109-110). Anche in questa nuova lettura dell'idillio – già per tempo anti-idillico, o ben poco ingenuo, come si può vedere alle pp. 73-79 –, la perizia linguistica di Lonardi si spinge bene addentro nelle dinamiche del testo poetico in cerca dell'icona-Achille, con una lettura che si estende poi gradatamente all'intero *corpus* dei *Canti* (orientativo l'intermezzo su Saffo che si troverà nel cap. 4) senza perdere di vista i fenomeni più microscopici. Evidente ed estremamente istruttiva, a questo proposito, la sequenza critica delle pp. 83-91 (corrispon-

denti ai parr. 6.1-9 del cap. 3), che approda alle riflessioni sul concetto di infinità e di tempo, sul senso dell'esistenza – in fondo, quanto si può leggere in controtuce già nel lamento di Achille offeso da Agamennone –, a partire da una serie di rilievi strettamente formali: ora affidati a strategie morfologiche – l'uso del gerundio nel Monti traduttore e la “pervasiva variazione timbrica leopardiana” (ivi, 86), che riverberano a distanza di tempo le movenze o la “costellazione formulare” (ivi, 88) dell'originale omerico – ora, invece, legati a sistemi ritmico-fonemati, arricchiti da spunti prosodici rappresentati tanto da micro-tessere o emistichi notevoli quanto da una più generale conformazione architettonica dell'idillio (vd. qui, soprattutto, le pp. 86-87).

Il risultato di questo progetto d'indagine, però, porta Lonardi ben oltre i quindici endecasillabi dell'“Infinito”. Dacché Achille è il “mito personale” del Leopardi – esordisce così il settimo e ultimo capitolo, a p. 187 –, reso familiare da un'assidua e fedele frequentazione del testo; e dacché tutto, per l'uomo (almeno a seguire Diderot), in fondo, altro non è che memoria³.

Nel dittico semi-conclusivo dei capitoli 5 e 6 (“Il poema del ritorno a casa” e “I cavalli di Achille, l'«inutile miseria»”) si trova il vero punto di raccordo del libro. Lonardi qui si muove nell'ambito di una poetica destrutturata in ogni senso: si è spostato immediatamente a ridosso del Trenta, lavora sulle “Ricordanze”, testo che gode di una chiara ambiguità programmatica, e legge un autore che deve confrontarsi, dopo una severa revisione della propria storia poetica, con il crollo dell'identità omerica (“Altra circostanza umiliante per lo spirito umano”, scrive nel luglio del 1828, in *Zibaldone* 4327). L'idea di Lonardi, e cioè che anche in questo frangente la variabile-Achille continui a rappresentare il genotipo della lirica leopardiana, non è affatto un azzardo. Anzi, è una prospettiva d'indagine che riesce a fare chiarezza su una fase compositiva molto complessa, nella quale le implicazioni più strettamente filosofiche

³ Si veda l'“Entretien entre d'Alembert et Diderot”: “DIDEROT. Pourriez-vous me dire ce que c'est que l'existence d'un être sentant, par rapport à lui-même? / D'ALEMBERT. C'est la conscience d'avoir été lui, depuis le premier instant de sa réflexion jusqu'au moment présent. / DIDEROT. Et sur quoi cette conscience est-elle fondée? / D'ALEMBERT. Sur la mémoire de ses actions. / DIDEROT. Et sans cette mémoire? / D'ALEMBERT. Sans cette mémoire il n'aurait point de lui, puisque, ne sentant son existence que dans le moment de l'impression, il n'aurait aucune histoire de sa vie. Sa vie serait une suite interrompue de sensations que rien ne lierait” (Diderot 1875 [1830], 112). Per una traduzione: “DIDEROT Potreste dirmi che cos'è l'esistenza di un essere senziente, in relazione a se stesso? / D'ALEMBERT È la coscienza d'esser stato se stesso dal primo istante della sua riflessione fino al momento presente. / DIDEROT. E su cosa è fondata questa coscienza? / D'ALEMBERT Sulla memoria delle proprie azioni. / DIDEROT E senza questa memoria? / D'ALEMBERT Senza questa memoria egli non avrebbe un se stesso: infatti, non avvertendo la propria esistenza che nel momento dell'impressione, non avrebbe alcuna storia della propria vita. La sua vita sarebbe una sequenza discontinua di sensazioni che non sarebbero collegate da nulla” (trad. it. di De Capua, Galateria in Diderot 1994, 17).

determinano in larga parte le sfumature tonali della poesia. In questo senso, parlare degli effetti che ha l'incontro con la "questione omerica" spiega perché da questa nuova idea di antico, che giustifica in linea generale la fenomenologia della poesia in quanto tale, non soltanto nasce il canto pseudo-idillico delle "Ricordanze", bensì perché un'esperienza intellettuale come quella del Leopardi, passata attraverso una frattura pressoché irreversibile e richiamata a interrogarsi sulle ragioni della condizione dell'uomo, possa esserne rafforzata.

Sono pagine limpidissime. Costruite sullo studio attento – ancora una volta – del materiale stilistico ma, in particolare, di quella lingua poetica bandita o, al più, corretta dalle *Operette* e che occupa di diritto il cuore della critica leopardiana che si spinge verso le opere più tarde⁴. Con la verifica dei *morceaux homériques*, Lonardi guida il lettore all'interno di un sistema linguistico e ideologico che si apre all'accezione più profonda di ciò che ha identificato come la funzione-Achille. Il "ritorno a casa", che le lasse di endecasillabi delle "Ricordanze" rimodulano sull'esempio dell'epillio (ma è notevole davvero, accurata e densa di significato, tutta la lettura mito-/meta-poietica del canto proposta alle pp. 129-153), è quello di una poesia originaria finalmente riscoperta nella sua verità. Come canto, certo, ma anche come trasparente consapevolezza del *vero*, dove il "pessimismo antico" (Timpanaro 1977, 156), così centrale per il pensiero del Leopardi (anche lui, come l'eroe iliadico, un *puer-senex* che lascia "la vita da 'uomo compiuto', ma restando per noi 'l'eterno giovane' ", dice Lonardi a p. 174), può assumere un più definito senso di lettura; "nel segno della umana *miseria* di Achille [...] tra sapienza, filosofia e tragedia antichissime, nell'infinito percorso di quella stessa plurisecolare memoria" (ivi, 184).

Riferimenti bibliografici

- Cerasuolo Salvatore, a cura di (1997), *Friedrich August Wolf e la scienza dell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 24-26 maggio 1995), introduzione di Fulvio Tessitore, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.
- Cerri Giovanni (1997), "Wolf e Vico: un rapporto problematico", in Cerasuolo 1997, 99-118.
- Diderot Denis (1875 [1830]), "Entretien entre d'Alembert et Diderot" (d'après *Le rêve de d'Alembert*), in Id., *Œuvres complètes*, tome II, *Philosophie*, éd. par Jules Assézat, Paris, Garnier, 105-121; online: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55581984/f000107>> (11/2018). Trad. it. di P. De Capua rivista da Daria Galateria (1994), "Dialogo fra d'Alembert e Diderot" (da *Il sogno di d'Alembert*), in Denis Diderot, *Il sogno di d'Alembert*, seguito da *Il sogno di una rosa* di Eugenio Scalfari, Palermo, Sellerio, 7-28.

⁴ Si pensi, a scegliere spazi "logocentrici" contigui ai *Canti*, ai risultati rilevati sullo *Zibaldone* da Dolfi 2016.

- Dolfi Anna (2016), “λόγος e μῦθος: il pensiero della lingua e le ultime mitologie”, in Perle Abbrugiati (sous la dir. de), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence (5-8 février 2014), textes réunis par Perle Abbrugiati, avec la collaboration de Mélinda Palombi, Andrea Natali, Alessandro Marignani, Tommaso Tarani, Daniela Vitagliano, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 43-52.
- Donati Riccardo (2010), *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Roma, Bulzoni.
- Gigante Marcello (1997), “Il ruolo del Wolf. Discorso introduttivo”, in Cerasuolo 1997, 7-15.
- Goethe J.W. von (1774), *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weigand. Trad. it. di Michelangelo Salom (1796 [1788]), *Werter*, opera originaria tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal d. M. S. [dottor Michelangelo Salom], Venezia, Gisepe Rosa.
- Leopardi Giacomo (1979), *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Mondadori.
- (1991), *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti.
- (2009⁶), *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni, note di Franco Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli.
- Lonardi Gilberto (1986 [1969]), *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki.
- (2005), *Loro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio.
- (2013) “Dio di se stesso. Una lettura dell'«Infinito»”, in Christian Genetelli (a cura di), *Lettura dei Canti di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, con la collaborazione di Edoardo Fumagalli, Guido Predojetta, Novara, Interlinea, 155-168.
- (2017), *L'Achille dei «Canti». Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa*, Firenze, Le Lettere.
- Omero (1990 [1950]), *Iliade*, traduzione e note di Rosa Calzecchi Onesti, introduzione di Fausto Codino, testo greco a fronte, Torino, Einaudi.
- Savinio Alberto (1984 [1944]), *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi.
- Timpanaro Sebastiano (1977 [1964]), “Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi”, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 133-182.
- Wolf F.A. (1795), *Prolegomena ad Homerum, sive de operum homerorum prisca et genuine forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*, Halis Saxonium; online : <<https://archive.org/details/prolegomenaadho04wolffgoog>> (11/2018).

Parabole intermediali. Intorno ai volumi di
Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e
Maria Carla Papini (a cura di), *La poesia in immagine /
l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*,
Pasian di Prato, Campanotto, 2014, pp. 255 e
Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra
testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della
seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 346

Diego Salvadori

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

Abstract

Moving from a foreword on image-word relation, we present the review of two volumes which focus on intermedial literacy: *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70, Firenze 1963-2013* (2014), ed. by Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli, Maria Carla Papini, and *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento* (2018), ed. by Teresa Spignoli.

Keywords: *ecfrasis, image, intermediality, Italian literature, Visual Studies*

Quello tra parola e immagine è un rapporto dinamico e al tempo stesso conflittuale, giacché entrambe si fanno portatrici di una differenza nel campo percettivo del fruitore, dove la logica non testuale dell'elemento iconico scardina la linearità del linguaggio a favore del simultaneo, originando in tal modo una narrazione prensile, estesa e multimodale: una tensione ormai giunta a un punto di non ritorno, laddove il flusso iconico incessante, veicolato dai *new media*, si unisce al trionfo della "narratività perfusa" (Calabrese 2012 [2009], 1), "la cui forza di penetrazione interstiziale è senza pari nell'intera storia dell'uomo" (*ibidem*). E le scaturigini sono da individuarsi a livello del letterario, segnatamente al recupero dell'assioma oraziano e al conseguente

superamento della cesura che, nel 1766, Lessing aveva posto tra Arte del tempo e Arte dello spazio. Nel riacquistare una temporalità complessa e poliritmica, il codice iconico torna allora a seguire parallelamente il corrimano di quello linguistico, in nome di un rapporto costante fra le arti: “they are in constant relationship with each other”, ebbero modo di puntualizzare Welles e Warren nel 1942, per quanto “these relationships are not influences which start from one point and determine the evolution of the other arts; they have to be conceived rather as a complex scheme of dialectical relationships which work both ways, from one art to another and vice versa, and may be completely transformed within the art which they have entered” (1949 [1942], 135). C'è allora un'urgenza di superare la scomunica lessinghiana, a riprova di un sistema – quello letterario – tutt'altro che immune a eventuali contaminazioni con altri universi segnici, che dai *carmina figurata* giungono sino agli esiti intermediali del Novecento, a riprova di una tangenza ininterrotta. Sulla scorta di Dick Higgins, l'intermedialità “is a possibility since the most ancient times, and though some well-meaning commissar might try to legislate it away as formalistic and therefore antipopular, it remains a possibility wherever the desire to fuse two or more existing media exists” (2001, 49).

Una premessa, questa, necessaria a introdurre i due volumi che, per quanto usciti a distanza di quattro anni l'uno dall'altro, sono da considerarsi fra loro complementari: *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, curato da Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini per i tipi di Campanotto (2014); e *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, pubblicato nel 2018 per la casa editrice ETS sotto la cura di Teresa Spignoli. Nel gettare nuova luce sulla “sorellanza” fra le arti, ponendo i due volti della rappresentazione (le parole e le immagini) su un areale espanso che da Firenze muove le fila fino al Novecento letterario italiano, i due lavori nascono in seno al progetto di ricerca *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, finanziato attraverso il programma “FIRB-Futuro in Ricerca 2010” e attivo dal marzo 2012 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze; concretizzatosi poi nel 2015 con la realizzazione di un repertorio informatico (www.verbapicta.it), destinato a fornire un regesto puntuale e analitico di edizioni d'arte, libri d'artista e libri illustrati.

Una parabola intermediale, insomma, le cui scaturigini sono da individuarsi in due estremi cronologici ben precisi, dove Firenze si fa indiscussa protagonista: il 24, 25 e 26 maggio 1963, quando al Forte Belvedere si tenne il convegno *Arte e Comunicazione*, con il conseguente costituirsi del Gruppo 70; e il 5-6 giugno 2013, quando ebbe luogo il convegno *Poesia visiva. Per i cinquant'anni del Gruppo 70*, tenutosi presso la Biblioteca Nazionale Centrale, con Mostra di opere e documenti. Ed è da qui che *La poesia in immagine / L'immagine in poesia* muove le fila, nel presentarsi al lettore quale risultante di

un sapiente equilibrio tra parole e immagini, giacché alla riproposizione degli atti del convegno (firmati da Marcello Carlino, Stefania Stefanelli, Teresa Spignoli, Barbara Cinelli e Giorgio Zanchetti), si accompagnano le testimonianze di artisti quali Lamberto Pignotti, Roberto Malquori, Lucia Marcucci, Stelio Maria Martini, Luigi Tola, Rodolfo Vitone e Emilio Isgrò. La sezione centrale, a cura di Federico Fastelli, dischiude altresì un ricco catalogo ragionato dei documenti presentati in occasione della mostra: una storia per immagini – che dal contesto artistico e letterario si snoda fino alle opere dei singoli artisti, passando per le riviste, le antologie e le *performances* – la cui genesi si fa leggibile nella parte curata da Marco Corsi, che ripropone gli atti del Convegno del 1963. Stante questo dialogismo a distanza, gli interventi critici illuminano la storia del Gruppo 70 da più prospettive, financo a individuarne le tangenze e le frizioni con il *milieu* artistico-letterario dell'epoca: lo si evince dal saggio di Marcello Carlino (2014, 17-26), che in via contrastiva rileva le differenze tra il Gruppo 70 e il Gruppo 63. L'avanguardia, in tal caso, viene “dal caldo” (ivi, 17), giacché guarda, ferma restando la spinta intermediale, agli esiti recisi del futurismo o del surrealismo attraverso la specola di quattro dispositivi specifici: “riconversione della comunicazione” (ivi, 20); utilizzo delle dinamiche tipiche dei *mass media*; uso deliberato della tecnica; idea di un'autorialità capace di misurarsi con le logiche produttive in maniera consapevole, al fine di sabotarne gli stessi ingranaggi. Con Benjamin sullo sfondo, il Gruppo 70 impugna allora la poesia visiva quale “modalità espressiva che non si lascia facilmente reintegrare nelle categorie definite, quelle collaudate dalla tradizione, quelle canoniche, cosicché ancora oggi critica e teoria hanno molto da fare se vogliono definirne fondamenti e prerogative” (ivi, 23). Al *pensum* lanciato da Carlino, guarda il contributo di Stefania Stefanelli (2014, 27-39), dove il costituirsi del Gruppo 70 è analizzato non solo dal punto di vista linguistico – e quindi nel raggiungimento di una “multilingua” (ivi, 28) – vieppiù alla luce del dibattito critico sorto intorno a testate quali *Chimera* (1954), *Quartiere* (1958) e l'inserto *Protocolli* (1961) della bonsantiana *Letteratura*, dove iniziarono a prendere corpo le premesse per il futuro Gruppo 70. Stefanelli, allora, ne ripercorre peculiarmente la nascita, per poi soffermarsi sulla poesia visiva e, nella fattispecie, sull'iniziale prevalenza del codice verbale e la successiva remissione di questo a fronte dell'elemento iconico, nel senso che “la poesia visiva si allarga a comprendere le immagini che costituiscono una sorta di codice visivo della contemporaneità” (ivi, 34). Nel portare avanti una rifondazione dei cinque livelli retorici (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e actio*), la poesia visiva, rileva efficacemente Teresa Spignoli nel contributo successivo (2014, 40-52), fa del poeta un *bricoleur* capace di destreggiarsi nel flusso incessante delle immagini provocato dai *mass media*, sfruttandone in tal modo la carica espressiva e significante. Vieppiù,

Se da un lato vengono notevolmente ampliati i supporti e i confini della poesia, dall'altro anche il più tradizionale mezzo di diffusione, quale il libro, viene interes-

sato da un processo di profonda modificazione tanto che in taluni casi, da mero “contenitore” di parole viene ad essere contenuto esso stesso, si pensi ad esempio al libro d’artista e al fenomeno dell’esoeditoria che connota gli anni Sessanta e Settanta. (Spignoli 2014, 45-46)

Una rivisitazione che investe il supporto e, al contempo, gli altri generi quali il racconto e la saggistica; senza contare la riscoperta della dimensione orale, messa a tacere secoli prima con l’invenzione della stampa e ora destinata a rientrare con prepotenza negli *happening* e *performance* di artisti quali Eugenio Miccini o Ketty La Rocca. Ma il presente volume vuole anche aprirsi, quasi preconizzando gli esiti della pubblicazione del 2017, ad altri centri culturali quali Roma e Napoli, e ciò è possibile grazie ai saggi di Barbara Cinelli (2014, 53-64) e Giorgio Zanchetti (2014, 65-76), rispettivamente dedicati alle figure di Cesare Vivaldi e Luciano Caruso. Cinelli mette bene in risalto le affinità tra i fondatori del Gruppo 70 e Cesare Vivaldi, anche attraverso la corrispondenza inedita con Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini: ne emerge una *geografia* di una cultura, condensata in luoghi quali il Bar Rosati di Piazza del Popolo o le gallerie La Tartaruga e il Ferro di Cavallo, dove gravitavano personalità del Gruppo 63 come Nanni Balestrini o Alfredo Giuliani. Resta purtroppo una presa di distanza da parte di Vivaldi, giacché egli “è un intellettuale che si muove su più fronti” (Cinelli 2014, 60) e si confronta piuttosto “con le iconografie della civiltà di massa, che non sottopone poi ad un prelievo in funzione di un assemblaggio verbo-visivo, ma riformula con un linguaggio ‘tradizionale’ per inserirle in una trama descrittiva” (ivi, 61). Il lavoro di Giorgio Zanchetti, *per contra*, guarda alla pratica verbovisiva di Luciano Caruso, segnatamente alla permanenza dell’intellettuale nel capoluogo toscano, dove ebbe modo di proseguire la propria attività con la pubblicazione di *E/mana/zione*, uscita in venticinque numeri tra il 1976 e il 1981. Zanchetti considera allora la pratica verbovisuale di Caruso quale punto di avvio verso la teorizzazione di una “post-scrittura” (Zanchetti 2014, 67) e di un “post-linguaggio” (*ibidem*), destinata a collocarsi “necessariamente oltre la fine della scrittura [...], drasticamente proiettata verso un altrove fissato in una prospettiva temporale successiva al definitivo esaurirsi della scrittura poetica come fenomeno storico e sociale” (*ibidem*). I traguardi raggiunti da Caruso, allora, si fanno tangenti all’esperienza del Gruppo 70, a quel perpetuo e costante scavo nella realtà atto a delineare una nuova visione estetica che, citiamo dalla testimonianza di Lamberto Pignotti

Rifutando la separazione delle singole arti evoca, e in qualche modo anticipa, quella interdisciplinarietà e convergenza dei linguaggi che a tutt’oggi vediamo perseguita [...].

È quella “interrogazione incessante della realtà” che sostanzialmente, in quella sorta di incubatrice e laboratorio che di fatto è risultato il Gruppo 70, con le sue diverse articolazioni, è stata fin qui portata avanti, teoricamente e processualmente sconfinando fra le varie arti, i vari media, i vari organi sensoriali.

In definitiva se una indicazione generale va fatta oggi è che in seno al Gruppo 70, più che partecipare a un singolo gioco, si è mirato consapevolmente fin da allora a praticare, nel più vasto senso dell'agonismo culturale, il pentathlon o addirittura il decathlon. (Pignotti 2014, 83)

Il volume successivo mira allora ad estendere l'indagine in merito al rapporto interattivo tra codice iconico e codice linguistico seguendo tre corrimani distinti, ovverosia l'approdo a opere intermediali, le strategie ecfrastiche adottate a livello testuale¹ e, infine, i punti di contatto tra i movimenti e le poetiche del secondo Novecento italiano. Diciotto saggi dove l'*imago* del Giano bifronte si pone a suggello e chiave ermeneutica, giacché Verba Picta, chiosa Spignoli nella nota introduttiva (v-xii), "allude, nella sua natura bifronte, al duplice volto della rappresentazione, che si concretizza nella parola e nell'immagine, entrambe – come il volto di Giano – unito nello stretto passaggio (*ianus*) che conduce dall'una all'altra" (2018b, v). Il presente lavoro, oltretutto, si contraddistingue per un'anima spiccatamente ipertestuale, in virtù dei continui rimandi al repertorio informatico *Verba Picta* (www.verbapicta.it), a riprova di una struttura reticolare e parimenti dialogante tra due supporti distinti (il libro e il mezzo informatico).

La prima parte del lavoro è costituita dai tre saggi teorici di Mario Domenichelli (4-39), Andrea Pinotti (41-51) e Marcello Ciccuto (53-63), dove i rapporti tra parola e immagine sono passati al vaglio in un arco di tempo che dall'antichità di snoda fino alle moderne teorie dei *visual culture studies*. L'indagine di Domenichelli muove le fila dell'arte della *tecnopagnia*, ovverosia ciò che i latini chiamavano *carmina figurata*, in cui la fisionomia poetica (cioè la forma della strofa) sottostava a un'esigenza puramente figurativa, stante la persistenza di quattro tipologie iconiche ben distinte: le ali, l'ascia, l'uovo e la croce. Ed è partendo da queste scaturigini che lo studioso, in una prospettiva comparatistica, ripercorre una tradizione quasi millenaria, che da Simia di Rodi approda agli esempi di Dylan Thomas e Pier Paolo Pasolini, senza contare l'esempio di Nanni Balestrini con le *Avventure complete della signorina Richmond*. Vige una *retrogradatio* o, volendo usare la definizione di Domenichelli, "canone retrogrado" (2018, 5), in base a cui si assiste a un'inversione della sequenza figurativa stessa; e fondativo, in tal caso, è il ruolo rivestito da Mallarmé e, nella fattispecie, da quel "meta-poema che è *Un Coup de dés*" (ivi, 17), di cui Domenichelli analizza il progetto dell'edizione Vollard del 1897: esempio di poesia figurale che nel dare "figura al movimento poetico, al pensiero poetante, è una delle dimensioni 'forti' del Novecento" (ivi, 18). Il saggio di Andrea Pinotti, invece, estende ulteriormente l'areale d'indagine, guardando al rapporto problematico tra parole e immagini, configurantesi da subito quale un "intricato alternarsi di amore e odio" (2018, 41): si va dalla natura ibrida del greco *graphein*, il suo

¹In merito all'ecfrasi, cfr. anche Cometa 2012.

rimandare all'atto di scrivere e di dipingere, per poi approntare una ricognizione teorica, che dagli antichi giunge sino al *pictorial* o *iconic turn*². Superato il veto lessinghiano, anche alla luce delle considerazioni di Diderot in merito all'immagine quale *punctum temporis* (e siamo, fa notare Pinotti, nello stesso anno di pubblicazione del *Lakoon*), il critico guarda poi all'esempio di Paul Klee e all'arte quale capacità di manifestare il visibile, avulsa perciò dal mero esercizio mimetico. Alla luce di tali premesse, la svolta iconica del Novecento si configura quale ritorno a una figuratività originaria, fermo restando il fatto che “svolta qui non significa che a un certo punto la nostra cultura si è accorta che esistono le immagini; svolta significa piuttosto la disponibilità a riconoscere la necessità di una trattazione della sfera iconica con mezzi interpretativi che siano adeguati alla sua propria logica” (ivi, 47). Segnatamente alle origini dell'iconotesto guarda il lavoro di Marcello Ciccuto, che nel focalizzarsi sull'ambito italiano anticipa gli scritti della sezione successiva. I legami tra poesia e pittura sono repertoriati in una panoramica ad ampio spettro che da Gabriele D'Annunzio arriva fino a Dacia Maraini, laddove il primo ha imposto “alla sua lirica un intero sistema di sostituzioni o interazione con relazioni che non possiamo che dire extra-linguistiche, prese nel giro di un lavoro di idealizzazione costante e forzata che reclama a sé la condizione di artificio” (2018a, 55). Nel trasporre *per verba*, la tensione figurativa dà accesso a un cospicuo manello di riflessioni, che vedono l'arte staccarsi progressivamente dal versante del fenomenico, dove il reale, pur autorizzando tale “sorellanza”, restituisce “una felicità presunta, che è pura felicità solo di forma, autonomia di vita delle forme stesse rispetto all'umano” (ivi, 63).

Ed è sempre Ciccuto ad aprire la seconda sezione del volume (67-82), con un denso studio che ripercorre la partitura pittorica sottesa alla produzione poetica di Eugenio Montale, a fronte del realismo metafisico soggiacente e al tempo stesso alimentante gli impeti ispirativi. In uno sguardo da lontano, Montale ha attinto agli esiti figurativi del Novecento operando un progressivo distacco, al fine di approdare a “una visione nuova tale da prospettare una coerenza o un rapporto come che sia arte: natura come dire, indiretto, finalmente e totalmente divergente da quella naturalistica perché” (2018b, 68), rileva il critico, “re-impostato su elementi di superiore valenza figurale” (*ibidem*). Per quanto le origini di una “terrestre metafisica” (ivi, 70) siano già ravvisabili nell'abbandono di una percezione impressionistica, mette conto sottolineare che se “la terrestre metafisica segnata dall'adesione individuale allo spirito di tempi e luoghi [...] è quella che fa schierare Montale decisamente e giusto contro i residui di puro realismo intravisti nelle realizzazioni del Cubismo” (ivi, 77), “l'impegno pittorico

² Ai fini di un inquadramento generale circa il dibattito italiano intorno alla cultura visuale, rimandiamo a Cometa, Coglitore 2016; Pinotti, Somaini 2016 e 2009. Si segnala, altresì, la nuova edizione di *Pictorial Turn* di Mitchell (2017 [2008]), a cura di Michele Cometa per i tipi della Raffello Cortina.

della modernità sarà per Montale non quello di svincolarsi totalmente dal vero, bensì quello di farvi *vibrare* internamente vita e colore delle sostanze assolute” (ivi, 78-79). A Libero De Libero e Leonardo Sinigalli, Barbara Taccone dedica invece uno studio (83-100) atto a seguirne non solo la vicenda artistico-poetica, ma altresì volto a indagare le possibili ragioni di un surrealismo italiano, financo a sondare il ruolo propulsivo delle riviste e delle gallerie in seno alle dinamiche della Scuola Romana. Teresa Spignoli, *per contra*, guarda a quelle che sono le ricadute della poetica dell’informale nella produzione di Giuseppe Ungaretti, Mario Luzi e Piero Bigongiari (101-134), tre casi che

Mettono bene in evidenza, all’interno di periodi storico-culturali contigui, le notevoli differenze che sussistono nella messa “in opera” della poetica informale: dalla registrazione di una crisi epocale in Ungaretti, all’assunzione della dialettica tra forme e informi come cifra costitutiva della generazione del linguaggio in Bigongiari, alla concezione metamorfica della realtà in Luzi, che evolve nelle raccolte più tarde in una “frammentazione” del “discorso naturale”. (Spignoli 2017c, 121)

Rilevante, a tal proposito, appare la “tensione tra una spinta ‘centrifuga’ al poema e una convergente – centripeta – verso il frammento” (*ibidem*), laddove il primo polo di tale dialettica rimanda alla tensione poetica della produzione bigongiariana, la cui carica figurativa è analizzata da Federico Mazzocchi nel suo lavoro (135-154), che dalla genesi della critica d’arte mira a dischiudere il senso della forma e le sue eventuali declinazioni poetiche. Il sottotesto iconico ritorna nel denso saggio di Maria Carla Papini (155-168), laddove l’esercizio ermeneutico si muove tra due distinte polarità: la produzione di Francis Bacon e la scrittura di Giovanni Testori, segnatamente alla composizione *Suite per Francis Bacon* del 1965. Nel guardare altresì alle riflessioni ungarettiane in merito alla produzione di Jean Frautrier, lo studio è portato avanti secondo un’inedita triangolazione, atta a dischiudere i tratti salienti dell’interrelazione poesia/pittura nella produzione testoriana, in cui

Il raffronto diretto e dichiarato con l’esperienza pittorica di Francis Bacon appare, nella *suite* che alla sua pittura si ispira e a lui esplicitamente rimanda, esito esemplare di una ricerca poetica che opera intenzionalmente e spietatamente alla disgregazione di ogni forma, a cominciare da quella linguistica che ne suscita l’immagine e che, nella sua stessa alogica quanto subitanea progressione pur ne rileva l’insita ripugnanza, l’inevitabile degradazione: l’abiezione di ciò che, con la propria stessa esistenza, inficia la purezza originaria, e indicibile, dell’essere, procedendo, insieme, alla propria ineluttabile rovina. (Papini 2018, 158-159)

Ulteriori *case studies* sono costituiti dai lavori di Maria Rizzarelli (169-184), Elena Porciani (185-196) e Marco Corsi (197-210), rispettivamente orientati ad analizzare il rapporto fra poesia e pittura nell’opera di Pier Paolo Pasolini; i patti ecfrastici in Elsa Morante; la dialettica parola-paesaggio nella produzione di Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto. Lo studio di Federico Fastelli

(211-234) apre invece il turno di saggi dedicato alle neoavanguardie, con particolare riferimento alle produzioni verbovisive, ragion per cui, a tale altezza, il volume si ricollega al già citato *La poesia in immagine / L'immagine in poesia* (2014) e completa, in un certo qual modo, questo dittico *in fieri*. L'ampia disamina di Fastelli è eleggibile allora a inquadramento teorico e parimenti contestuale, rintracciando la genesi di una Nuova Figurazione, dove le riflessioni di Edoardo Sanguineti divengono punto fermo in questo arco di tempo che dagli albori degli anni Cinquanta giunge fino alla nascita del Gruppo 63. La parabola intermediale è poi proseguita da Lorenzo Berti (235-250) nel passare in rassegna la produzione di Adriano Spatola, guardando sia all'arte figurativa che alle successive contaminazioni tra parola e immagine, come testimoniato da alcuni volumi di scrittura verbovisiva (tra cui *Poesia da montare*, del 1965). Sulla stessa linea, si pone altresì il contributo di Daniela Ferrari (251-262), incentrato sulle poetesse visive Mirella Bentivoglio, Betty Danon e Amelia Etlinger: Ferrari, in tal caso, elegge la corrispondenza epistolare tra Danon e Etlinger – conservata presso il Mart di Rovereto – a specula privilegiata, con l'intento di fornire un nuovo inquadramento critico circa la vicenda artistica di Bentivoglio. Valeria Eufemia (263-282), *per contra*, si sofferma sulla figura di Toti Scialoja, la cui esperienza, per quanto tangente agli esiti della poesia visiva, si caratterizza per una “differenza di tipo ontologico tra il codice linguistico e quello visuale” (ivi, 264), anche sulla scorta di un nutrito ipotesto filosofico che elegge la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty a traccia fondante e parimenti generativa: e ecco perché “dipingere equivale ad esprimere l'esistenza del soggetto entro una temporalità che si concretizza nella ripetizione di eventi, i quali, pur ripetendosi, conservano la propria costitutiva differenza” (ivi, 271). Al limitare del volume, ci si avvicina agli esiti della transavanguardia, da Marco Corsi (283-298) letti “a fronte” della nuova generazione poetica inaugurata dall'antologia *La parola innamorata* di Giancarlo Pontiggia e Enzo di Mauro (1978), ragion per cui letteratura e arte – puntualizza efficacemente Corsi – “si trovano costrette a vivere di un'archeologia più o meno prossima alla loro effettiva e sostanziale identità” (2018b, 297). Lo studio di Giovanna Lo Monaco (299-314) sposta l'arco temporale nell'era dell'intermedialità, dove la specificità dei *media* è superata in nome di una condizione sinestetica, che la studiosa analizza alla luce della produzione del Gruppo 93, costituitosi a Milano nel 1989. Non c'è una poetica comune, rivela Lo Monaco, né tantomeno un ulteriore accostamento tra i vari codici, quanto piuttosto “una rivitalizzazione del codice letterario, una sua reinvenzione [...] che assume la sua importanza proprio alla luce del cambiamento apportato dalle sperimentazioni interartistiche degli anni Settanta” (2018, 305), poi riassorbite dal proliferare dei *media*. Si torna, di conseguenza, alla preminenza dello sguardo, del *gaze*, su cui Riccardo Donati si sofferma nel saggio di chiusura (315-332): nel muovere le fila dal volume *Nell'occhio di chi guarda* (2014) – curato da Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo e Gianluigi Simonetti – Donati imbastisce un personale contrappunto, dove sette poeti

contemporanei (Franco Buffoni, Gabriele Frasca, Valerio Magrelli, Maria Grazia Calandrone, Laura Pugno, Guido Mazzoni e Andrea Inglese) consentono allo studioso di indagare quelle che solo le nuove forme di sollecitazione operate dal testo iconico. Nell'era dell'immagine che sembra bastare a sé stessa, allora, i due lavori fin qui presi in esame ci fanno capire che la parola non è mai rientrata dalla porta di servizio, quanto piuttosto ha contribuito ad aumentare la densità della significazione stessa, configurando nuove modalità espressive che corrono sui binari di un doppio racconto: *verba picta*, appunto.

Riferimenti bibliografici

- Berti Lorenzo (2018), “‘Per scrittura non s’intende soltanto pittura’. Un filo rosso nell’attività artistica di Adriano Spatola”, in Spignoli 2018a, 235-250.
- Bertoni Clotilde, Fusillo Massimo, Simonetti Gianluigi, a cura di (2014), *Nell’occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all’immagine*, Roma, Donzelli.
- Calabrese Stefano (2012 [2009]), “Introduzione”, in Id., (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell’analisi del racconto*, Bologna, CLUEB, 1-27.
- Carlino Marcello (2014), “L’avanguardia che venne dal caldo: l’utopia dell’intermedialità”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 17-26.
- Ciccuto Marcello (2018a), “Direttrici e orientamenti del dialogo poesia-pittura nel ’900”, in Spignoli 2018a, 53-66.
- (2018b), “Ragioni pittoriche del ‘realismo metafisico’ dietro la poesia di Eugenio Montale”, in Spignoli 2018a, 67-82.
- Cinelli Barbara (2014), “Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: tra quadri e poesie”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 53-64.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Cometa Michele, Coglitore Roberta, a cura di (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.
- Corsi Marco (2018a), “Dentro e dietro il paesaggio. Uno sguardo di rimando da Sereni a Zanzotto”, in Spignoli 2018a, 197-210.
- (2018b), “Transavanguardia e Parola innamorata. Alcuni accertamenti”, in Spignoli 2018a, 283-298.
- Domenichelli Mario (2018), “Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Spignoli 2018a, 3-40.
- Donati Riccardo (2018), “Nell’occhio di chi guarda. Testo, contesto, pretesto in sette poeti contemporanei”, in Spignoli 2018a, 315-332.
- Eufemia Valeria (2018), “Il dialogo tra poesia e pittura nell’opera di Toti Scialoja: dai libri illustrati ai libri d’artista”, in Spignoli 2018a, 263-282.
- Fastelli Federico (2018), “Dalla *Prefigurazione* alla *Nuova Figurazione* (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive”, in Spignoli 2018a, 211-234.
- Ferrari Daniela (2018), “Poetesse vive nella collezione del Mart tra corrispondenza e corrispondenze. Mirella Bentivoglio, Betty Danon, Amelia Etlinger”, in Spignoli 2018a, 251-262.
- Higgins Dick (2001), “Intermedia”, *Leonardo* XXXIV, 1, 49-54.

- Lessing Gotthold Ephraim (1994 [1766]), *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart, Reclam. Trad. it. di Michele Cometa (1991), *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica.
- Lo Monaco Giovanna (2018), “Relazione fra testo e immagine nel tempo dell’intermedialità: il Gruppo 93”, in Spignoli 2018a, 299-314.
- Mazzocchi Federico (2018), “Piero Bigongiari: ut poesis pictura”, in Spignoli 2018a, 135-154.
- Mitchell William John Thomas (2017 [2008]), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Milano, Raffaello Cortina.
- Papini Maria Carla (2018), “Testori oltre Bacon: mimesis e ékphrasis”, in Spignoli 2018a, 155-168.
- Pignotti Lamberto (2014), “L’interrogazione incessante della realtà del gruppo 70. Con uno scritto di Luciano Caruso”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 81-84.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- , a cura di (2016), *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Pinotti Andrea (2018), “C’è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai visual culture studies”, in Spignoli 2018a, 41-52.
- Pontiggia Giancarlo, Di Mauro Enzo, a cura di (1978), *La parola innamorata. I poeti nuovi, 1976-1978*, Milano, Feltrinelli.
- Porciani Elena (2018), “Un’ingiantita tragedia di colori’. A proposito di alcuni versi del *Mondo salvato dai ragazzini*”, in Spignoli 2018a, 185-196.
- Rizzarelli Maria (2018), “Mostrare la mia faccia, la mia magrezza”. Pasolini allo specchio della pittura”, in Spignoli 2018a, 169-184.
- Spignoli Teresa, Corsi Marco, Fastelli Federico *et al.* a cura di (2014), *La poesia in immagine/ L’immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Spignoli Teresa (2014), “Poetica e retorica della poesia visiva”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 40-52.
- , a cura di (2018a), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS.
- (2018b), “Introduzione”, in Spignoli 2018a, v-xiii.
- (2018c), “L’informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari”, in Spignoli 2018a, 101-134.
- Stefanelli Stefania (2014), “Il presente-futuro del Gruppo 70”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 27-39.
- Taccone Barbara (2018), “De Libero, Sinisgalli e la ‘Scuola romana’”, in Spignoli 2018a, 83-100.
- Wellek Rene, Warren Austin (1949 [1942]), *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace and Company.
- Zanchetti Giorgio (2014), “Il ‘duplice esercizio’ di Luciano Caruso. Post-scrittura e meta-citazione”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 65-78.

A proposito degli studi umanistici: connessioni transatlantiche

Mirella Vallone

Università degli Studi di Perugia (<mirella.vallone@unipg.it>)

Abstract

This article aims to reflect on the role of the humanities in contemporary life focusing on the relationship between Europe and America. As circles expanding, the starting point will be the work of an eminent scholar in the field, Prof. Mario Materassi, whose contribution to American Studies and legacy were recently celebrated in a volume edited by Cristina Giorcelli and Giuseppe Nori.

Keywords: *American Studies, criticism, Humanities, legacy, translation*

Art is memory, it is perception, it is imagination,
and it is knowledge. There is no combination more
powerful than these four, and there is no void more
dangerous to the human project than their loss.
(Morrison, Spivak, Te Awekotuku 2005, 717)

Negli ultimi anni numerose e autorevoli voci si sono levate a riflettere sulla crisi, il declino e il futuro degli studi umanistici, generando uno spazio di auto-riflessione e presentando proposte di salvaguardia e/o di promozione. Nel suo intervento al Symposium “The Humanities in the Public Sphere”, Judith Butler ha esordito esprimendo il pensiero di tutti coloro che lavorano nel campo: non ci dovrebbe essere bisogno di interrogarsi sul ruolo pubblico degli studi umanistici; il loro valore dovrebbe essere ovvio, dato che si dedicano a come impariamo a pensare, a usare la lingua e le immagini, a dare senso, a formulare giudizi critici e persino a rinnovare il mondo. Eppure, il contesto storico nel quale viviamo ci dimostra che non è per tutti così. Ciò che ha sollecitato quel convegno, poi diventato volume, ci rivela Peter Brooks, promotore di entrambi, è stata la pubblicazione, da parte del Dipartimento di Giustizia degli Stati Uniti, dei “Torture Memos”, in cui l’uso della tortura è giustificato attraverso “the most twisted, ingenious, perverse, and unethical interpretation of legal texts” (Brooks, Jewett 2014, 1). Convinto della im-

portanza della formazione alla lettura critica in una società in cui è sempre più forte la manipolazione delle menti e dei cuori, Peter Brooks ha invitato eminenti studiosi a interrogarsi sul rapporto degli studi umanistici con la vita pubblica. In quest'ultima perdita di visibilità del discorso intellettuale è tangibile, come altrettanto evidente è la necessità, in questa congiuntura storica più che mai, del pensiero critico. Viviamo in un'epoca in cui in tutto il mondo sono in crescita i movimenti nazionalisti e i fondamentalismi religiosi, in cui parole d'odio sono entrate nell'arena pubblica, in cui la depoliticizzazione della società, presieduta dal mercato e dalla finanza, ci sta portando, come è stato sottolineato, a una democrazia senza *demos*, in cui per dare un nome alla crescente dissoluzione dei "fatti", ovvero, al disinteresse per la ricerca di una verità basata su di essi, è stato coniato il termine di *truthiness* (Stanford Friedman 2017, 348). All'interno dello stesso mondo accademico, inoltre, gli studi umanistici sono stati costretti a difendere la loro specificità, combattendo una visione del sapere come essenzialmente strumentale.

In questo scenario si invoca da più parti la necessità di una difesa "multidimensionale" degli studi umanistici che parta dal rianimare gli ideali stessi che guidano il nostro lavoro, che ritrovi il piacere di creare conoscenza, quel piacere della scoperta, cioè, che anima le scienze empiriche, che individui forme efficaci e affettive di comunicazione capaci di diffondersi oltre la cerchia degli specialisti. Se, come afferma Ottmar Ette, uno dei problemi più urgenti del XXI secolo è come far convivere, nel rispetto reciproco, culture profondamente diverse, è bene che gli studi umanistici si riappropriino di una riflessione sulla vita, dato che la "produzione" di conoscenza sulla vita, negli ultimi decenni, è diventata appannaggio quasi esclusivo delle scienze naturali. Afferma Ette: "This narrowing of *bios*, a broadly conceived understanding of life that includes specifically cultural dimensions, to a bio- and natural-scientific concept is dangerous for the life of a society and for its cultural and intellectual development" (2010, 983). Per uscire dalla crisi di visibilità gli studi umanistici dovrebbero, continua Ette, concepirsi come "sciences for living" e gli studiosi dovrebbero capitalizzare la capacità critica delle loro discipline per sviluppare un concetto aperto di vita e di conoscenza *su e per* la vita. Quali che siano le soluzioni proposte, ciò che le anima è un impulso proficuo, seppur per certi versi obbligato, a ripensare gli studi umanistici, a riorientarli, o semplicemente a comunicarli in maniera più efficace.

Il valore delle *humanities* emerge chiaramente nel volume di saggi e testimonianze raccolti in onore di Mario Materassi (*Il critico e lo scrittore. Saggi e testimonianze letterarie in onore di Mario Materassi*, 2017). Come spiegano i curatori, Cristina Giorcelli e Giuseppe Nori, il volume vuole essere un riconoscimento specificatamente americanistico a uno studioso che tanto ha dato alla disciplina nelle vesti di professore, critico, traduttore, Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani e rappresentante della

stessa nel Direttivo della Associazione Europea di Studi Americani. Nella Premessa i curatori ripercorrono, sul filo della memoria, l'incontro con Mario Materassi, la svolta critica rappresentata dagli studi dello stesso (si considerino gli studi faulkneriani, così come quelli sugli scrittori afroamericani, chicanos e ebrei americani, *in primis* Henry Roth), il suo contributo all'arte della interpretazione, alla mediazione culturale e alla scoperta di talenti, che sono, nel contempo, come afferma Nori, "testimonianza di una stagione critica attenta e profonda e di una missione di divulgazione culturale e condivisione intellettuale di altissimo livello" (ivi, 16).

Il volume viaggia tra Europa e America attraverso una serie di sguardi incrociati di autori e studiosi che si muovono tra le due sponde dell'Atlantico, ma viaggia anche tra i generi letterari: ai contributi squisitamente critici, infatti, si alternano frammenti autobiografici e *fiction*. Il saggio iniziale significativamente si concentra su come si configuri attualmente l'antico rapporto tra Europa e America, su cosa si è perso e su come ripensarlo in maniera più culturalmente proficua. L'autrice, Maria Irene Ramalho Santos, ravvisa negli ultimi decenni, a fronte di un passato in cui Europa e America hanno riconosciuto le reciproche differenze come in uno specchio, un processo di "avvicinamento" caratterizzato da politiche economiche neoliberali, visioni politiche subordinate ai mercati finanziari, politiche sociali carenti per quel che riguarda in particolar modo l'istruzione, il welfare e il modo di affrontare immigrazione e razzismo. Ugualmente pericolosa è la comune corsa alla innovazione, allo sviluppo, alla tecnologia, a una formazione basata sulle competenze, che lascia ai margini gli studi umanistici. L'appello dell'autrice è rivolto a risvegliare l'antica tradizione umanistica europea che possa fare da barriera a queste forme di globalizzazione o colonizzazione e che impegni il Vecchio Continente a convergere con gli Stati Uniti non sul piano del neoliberalismo e del capitale, ma nel campo, molto più necessario, di un comune sforzo umanistico. Seguendo le suggestioni evocate dall'*atlantismo* di Fernando Pessoa, ovvero dalla sua visione utopica di uno spazio transatlantico di armonia e convivialità, ubicato nella poesia, Ramalho Santos auspica un tempo in cui Europa e America tornino a desiderare di sondare i reciproci immaginari e a definire somiglianze e differenze basandosi prevalentemente sulle arti e sugli studi letterari e culturali.

Tali connessioni transatlantiche sono al centro dell'analisi di Giuseppe Nori che torna, partendo dal rapporto Carlyle-Emerson, a riflettere sul Rinascimento americano. Agli statunitensi che a metà Ottocento avevano già glorificato e ritualizzato i conseguimenti presenti e futuri del repubblicanesimo e della democrazia, si palesava il problema di uno squilibrio "imbarazzante" tra potenza e cultura nel Nuovo Mondo, avvertito come un vuoto di identità. Eppure, nel giro di pochi anni (il quinquennio canonizzato da Matthiessen in *American Renaissance*), quella auto-consapevolezza viene a coesistere con

il fiorire di una straordinaria stagione letteraria e intellettuale. Quest'ultima è caratterizzata da una serie di *shocks of recognition*, che sono altrettanti momenti di auto-riconoscimento, a partire dall'avvento del genio americano annunciato da Melville in "Hawthorne and His Mosses", con proiezione dello spirito nazionale su scala universale, all'ugualmente significativo riconoscimento reciproco, e conferma di grandezza letteraria, tra Emerson e Whitman. Nel corso dei decenni il paradosso americano è stato rivisto, modificato, problematizzato nella sua portata, proiettato a livello transnazionale. Ciò che Nori propone è una rivisitazione teorica del Rinascimento americano che torni a prestare attenzione critica al concetto di stato-nazione e che, così facendo, contribuisca a mettere ancora più in risalto, a fronte del percepito squilibrio tra potenza e cultura, "un'America che non solo ha già avviato l'opera di costruzione di una grande letteratura nazionale, ma che, da un lato, si sta anche esprimendo filosoficamente, in un momento per così dire pre-filosofico della sua cultura, proprio nella profusione metafisica della sua letteratura più grande e, dall'altro, sta traducendo l'appropriazione della coscienza storica in una vera e propria scienza e arte della storia" (ivi, 61). In questo modo, continua Nori, il Rinascimento americano racchiude e libera un'idea di cultura che è sempre stata costretta a misurarsi con le forme della potenza, ma non solo e non tanto per uguagliarne i conseguimenti, quanto per opporre resistenza, proponendo alternative culturali legate a forme di denuncia etico-sociale e di smascheramento ideologico. L'invito è, quindi, a tornare, con un movimento centripeto, al più denso centro della cultura dominante per ridefinirne problematiche diasporiche e contro-culturali.

L'immagine del cerchio evocata da Nori, sia attraverso la citazione da "Hawthorne and His Mosses" che nell'epigrafe alla Premessa, che è una citazione da Emerson, mi pare essere un'efficace rappresentazione del "contagio" culturale, di echi che si propagano nello spazio e nel tempo, che caratterizzano gran parte delle riflessioni critiche del volume. Certamente quelle proposte da Luigi Sampietro a partire da uno dei testi fondamentali per il revival di *Moby Dick*, ovvero, *Herman Melville: A Study of His Life and Vision* (1929) di Lewis Mumford, autore che ha contribuito, insieme a D.H. Lawrence e Carl Van Doren, a riscoprire e far apprezzare veramente per la prima volta il testo di Melville. Si tratta di un'opera composita, fatta da commenti personali, notazioni biografiche e considerazioni estetiche, caratterizzata da una sovrapposizione delle convinzioni dell'autore a quelle di Melville, ma proprio per questo utile a spiegare come il capolavoro dello scrittore americano sia diventato un caposaldo del Novecento. Nel saggio, che è una sorta di atto interpretativo al quadrato, Sampietro ha modo di analizzare il passaggio tra Ottocento e Novecento, tra modernismo e postmodernismo, di muoversi tra teologia e filosofia, di offrire acute riflessioni sul teatro e sulla tragedia, confrontandosi con altri autorevoli studiosi che su questi ultimi hanno argomentato e

scritto. Sampietro spiega come *Moby Dick*, pur grandioso come una tragedia, non sia una tragedia, ma piuttosto “una profezia apocalittica che ha come simbolo da una parte l’inconoscibile forza del destino e dall’altra il vascello della intera e varia umanità condotta alla rovina da un capo che ha perduto il senno” (ivi, 74). È la mente di Melville, con il suo continuo arrovellarsi, a vivere in una condizione virtualmente tragica. Proprio il lavoro di Mumford, per quanto criticamente impuro, permette di concentrare l’attenzione sul fatto che in età moderna, di cui Melville è un anticipatore, la tragedia, da fatto scenico, diventa dramma della coscienza, conflitto interiore, “vera e propria psicomachia” (ivi, 77).

Anche quello proposto da Maria Giulia Fabi è un viaggio nel tempo in cui il movimento verso il passato, rappresentato dall’opera di recupero, ri-pubblicazione e reinterpretazione critica della narrativa fantastica e utopica afroamericana precedente al Rinascimento di Harlem, si incontra con le proiezioni future immaginate dagli autori della stessa. Il genere della *speculative fiction*, molto popolare all’epoca (si consideri l’enorme successo di *Looking Backward* di Edward Bellamy), nelle mani degli autori *mainstream*, benché utilizzato per dibattere il cambiamento sociale, legittimava il regime di segregazione razziale, proiettandolo nel futuro, o immaginava quest’ultimo del tutto privo della presenza dei neri. A cavallo del XX secolo autori afroamericani come Griggs, Hopkins, Chestnutt, Johnson, Horace e Du Bois cercarono di rompere il cerchio dell’oppressione appropriandosi delle convenzioni utopiche e utilizzandole come mezzo di contro-propaganda, immaginando una profonda trasformazione della nazione nel campo dell’istruzione, della politica, dell’economia, delle opportunità lavorative, dell’eguaglianza razziale. Come ben argomenta Fabi, il valore di questi testi non si ferma al loro intento socio-politico poiché quest’ultimo è espresso attraverso una complessa rappresentazione estetica, caratterizzata da una ricca rete di allusioni intertestuali riguardanti sia opere di autori afroamericani che del *mainstream*; tale rappresentazione, mentre è volta a “desegregate the art of fiction itself” (ivi, 93), illustra, nel contempo, la profonda fede che questi autori riponevano nelle capacità trasformative della parola scritta. Il modo in cui gli scrittori afroamericani dell’epoca hanno immaginato mondi alternativi, proiettando verso il nostro presente l’immagine di un mondo più giusto, privo di gerarchie e oppressioni razziali, non può non interrogarci e trovarci “mancanti”, non all’altezza delle loro visioni, e ci costringe ad ammettere che “contemplating the end of the spirit of repression remains even today a radical act of the imagination” (ivi, 96).

La capacità degli studi umanistici di comunicare, nel senso ampio di trasmettere, trasportare, tradurre e mediare, rivolgendosi a sempre nuovi uditori, è ben espressa anche negli altri contributi al volume, a iniziare dalla lettura che Cristina Giorcelli fa di “Loving Dexterity” di William Carlos Williams, focalizzandosi sul processo di auto-riscrittura del poeta americano

attraverso il confronto della versione del 1957 con quella del 1962, pubblicata nella raccolta *Pictures from Brueghel*. Nell'analisi raffinata di Giorcelli emerge la profondità della tessitura poetica di Williams che tanto deve all'occhio "pittorico" del poeta, al tempo stesso vista e visione. Dei rapporti espliciti tra arte e poesia si occupa Gianfranca Balestra attraverso lo studio di incontri ecfrastrici nell'opera di Edith Wharton. L'autrice di *The Age of Innocence* e *The House of Mirth*, profonda conoscitrice dell'arte italiana, si è infatti cimentata, in fase di apprendistato letterario, con la poesia ecfrastrica. I quadri del Louvre così come le opere d'arte incontrate direttamente in Italia rivivono nei versi di Wharton spesso in una prospettiva originale: l'autrice porta gli sfondi in primo piano, fa parlare i protagonisti o li interroga, o racconta la storia dietro le immagini. Per quanto di esito diseguale, questi componimenti, sottolinea Balestra, rappresentano un utile strumento per una comprensione più ampia della ricerca stilistica di Wharton.

Al Materassi studioso di letteratura ebraico-americana e scopritore di talenti è dedicato il saggio di Elèna Mortara che si propone di portare all'attenzione dei lettori la produzione letteraria di un autore ancora sconosciuto in Italia, Mark Mirsky. All'*excursus* sull'opera narrativa e saggistica, imbevuta di pensiero mistico ebraico e di influssi di autorevoli scrittori europei, Dante *in primis*, segue il ritratto della sua attività editoriale: in quanto fondatore nel 1972, insieme a Donald Barthelme, della rivista *Fiction* e direttore della stessa, Mirsky ha svolto un costante ruolo di animatore della scena culturale statunitense. Gli studi faulkneriani di Materassi sono omaggiati da due saggi incentrati sul capolavoro dello scrittore americano. Il primo, a opera di Rosella Mamoli Zorzi, si concentra sul recente adattamento cinematografico di *The Sound and the Fury* ad opera dell'attore/regista James Franco. Il secondo, scritto da Thomas L. McHaney, propone un'analisi intertestuale del romanzo di Faulkner riscontrando una probabile e convincente fonte dello stesso nel *plantation romance* *Diddie, Dumps, and Tot, or Plantation Child-Life* di Louise Clarke Parnell. Chiude il volume il bel saggio di Virginia Ricard dedicato a *Lolita* di Vladimir Nabokov. Qui l'autrice si concentra non sul senso della vista che fa della scrittura di Nabokov "painting by other means" (ivi, 219), privilegiato dalla critica, ma sulla creazione di un universo uditivo che trasforma il lettore in ascoltatore. Attingendo alla tradizione del monologo drammatico, infatti, Nabokov cattura il lettore nel flusso delle parole di Humbert, lo priva della possibilità di toccare la realtà esterna alla sua mente. Nell'analisi di Ricard proprio la creazione di questo artefatto uditivo, che costringe il lettore non solo ad ascoltare, ma a prendere posizione, fa che "listening to *Lolita*, as well as listening in *Lolita* becomes an ethical activity" (ivi, 221). Nel volume gli omaggi critici a Mario Materassi si alternano a testimonianze di affetto e gratitudine nei confronti della sua opera di trasmissione, traduzione e diffusione transatlantica delle lettere, e di collaborazione proficua, da parte di scrittrici

quali Merrill Joan Gerber (“A Fond Recollection of Mario Materassi”), Roberta Kalechofsky (“For My Beloved Mario”), Lynne Sharon Schwartz (“The Upper Regions”) e Sondra Shulman (“The Beginning of the End”) – le ultime due esprimendosi attraverso testi narrativi.

Nella “Introduzione” al volume XLVII di *New Literary History* (2016), dedicato a una riflessione sugli studi umanistici, Rita Felski, *editor* della rivista, propone di ripensarli come pratiche e azioni piuttosto che entità, indicando quattro verbi che, nel loro complesso, li raccontino al mondo contemporaneo: curare, comunicare, criticare, comporre. Un ampio spettro che va dal preservare la memoria, prendendosi cura del passato, un’azione non più così scontata e apprezzata in una società dedita al culto della innovazione tecnologica e guidata dal consumo; alla necessità di comunicare con mondi intellettualmente estranei, che non condividono cioè i nostri approcci e presupposti, consapevoli che, come in ogni “traduzione”, qualcosa verrà perso; al sottolineare dell’atto interpretativo gli aspetti della mediazione e della co-creazione.

Come discipline che viaggiano nel tempo e nello spazio, che ci dislocano facendoci comprendere altri punti di vista, gli studi umanistici sono capaci di moltiplicare le connessioni a altri testi, persone, oggetti, concetti, proiettandosi con lo sguardo nel futuro. Proprio per questo costituiscono in se stessi la migliore resistenza alla chiusura di orizzonti e frontiere e alle forme varie di oblio e rimozione che sembrano conquistare sempre più il centro della scena nel nostro mondo contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

- Brooks Peter, Jewett Hilary, eds (2014), *The Humanities and Public Life*, New York, Fordham UP.
- Ette Ottmar (2010), “Literature as Knowledge for Living, Literary Studies as Sciences for Living”, *PMLA* CXXV, 4, 977-993.
- Felski Rita (2016), “Introduction”, *New Literary History* XLVII, 2-3, 215-229.
- Giorcelli Cristina, Nori Giuseppe, a cura di (2017), *Il critico e lo scrittore. Saggi in onore di Mario Materassi*, Bologna, I libri di Emil di Odoia.
- Matthiessen F.O. (1941), *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, London-New York, Oxford UP.
- Melville Herman (1850), “Hawthorne and His Mosses”, *New York Literary World*, 17 August, 125-127; 24 August, 145-147.
- Morrison Toni, Spivak Gayatri, Te Awekotuku Ngahuia (2005), “Guest Column: Roundtable on the Future of the Humanities in a Fragmented World”, *PMLA* CXX, 3, 715-723.
- Mumford Lewis (1929), *Herman Melville: A Study of his Life and Vision*, New York, Harcourt, Brace & World.
- Stanford Friedman Susan (2017), “Both/And: Critique and Discovery in the Humanities”, *PMLA* CXXXII, 2, 344-351.

Contributors

Elisabetta Bacchereti (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>) teaches Contemporary Italian Literature at the University of Florence. She has published a book entitled *La maschera d'Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento* (2014), together with studies on crime fiction, Pirandello, Svevo, Pratolini, Sciascia, Calvino and Tabucchi.

Alberto Baldi (<alberto.baldi@unifi.it>) is a PhD candidate in Languages, Literatures and Comparative Cultures. His research focuses on the possible applications of Cognitive Computing in literary studies. He collaborates with the Open Access Publishing Workshop of the University of Florence and is a member of the Editorial Board of OA series “BSFM” (FUP) and *LEA*. He is the editor of correspondence between G. Dessí and E. Falqui (2015), G. Manzini and G. De Robertis, E. and L. Cecchi (forthcoming).

Sabrina Ballestracci (<sabrina.ballestracci@unifi.it>) is Associate Professor in German Language at the University of Florence. She is the author of papers on Semantics of Connectives, Contrastive Grammar, Stylistics, Translation Studies and Acquisition of German L2. Among her recent publications are *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2* (2017) and, together with Serena Grazzini, *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di linguistica e letteratura tedesca* (2015).

Giorgia Bassani (<giorgette.bassani30@gmail.com>) has been teaching Italian to foreigners since 2012. She has worked at Hanoi University, University of Sfax, and University of Urbino. She has participated in blended projects with Monash University and Wits University. She is currently teaching at California State University Florence Campus.

Sergio Basso (<sergio.basso.cina@gmail.com>) holds a PhD from the University of Roma Tre on *The origins of the “Barlaam and Ioasaph” novel*. His main interests are Greek palaeography and the Byzantine presence along the Silk Road. He is the junior curator at the Byzantine Museum, in Crecchio (Italy) and a member of the Italian Association of Byzantine Studies, of the International Association of Manichaeic Studies, of the European Academy of Religion, and of the Multiculturalism, Race & Ethnicity in Classics Consortium.

Fulvio Bertuccelli (<fulvio.bertuccelli@unifi.it>) is currently working as adjunct professor at the University of Florence where he teaches History of Islamic Countries and Turkish Language. He is a member of the research unit LBC (Lessico dei Beni Culturali) and of the editorial board of the open access series “Biblioteca di Filologia Moderna”. He is author and editor of books, essays and a literary translator from Turkish to Italian.

Margherita Bezzi (<margheritabezzi@yahoo.com>) has worked at the University of Cyprus and at the University Italian Language Centre in Urbino as an Italian teacher to foreigners. She has participated in blended projects with Monash University and Wits University. She is a tutor in TICS and didactics at the Polytechnic of Milan.

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. Recent work includes: *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura e Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici* (2016), “Proust e ‘Proustologia’” (in A. Dolfi, ed., *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, 2014), “La Shoah nell’opera di Heiner Müller” (in A. Dolfi, ed., *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, 2017).

Lorella Bosco (<lorella.bosco@uniba.it>) is Associate Professor of German Literature at the University of Bari (Italy). She was awarded an Alexander-von-Humboldt-Fellowship and the DAAD-Mittner Prize. Among her publications: *Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen. Deutsche Antikebilder (1755-1875)*, 2004; *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il ‘terzo spazio’*, 2012 (with Anke Gilleir); *Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde*, 2015; *Zwischen Orient und Europa*, forthcoming (with Chiara Adorisio).

Maria Chiara Brandolini (<mariachiara.brandolini@unifi.it>) is a PhD Student in Lingue, Letterature e Culture Comparate at the University of Florence. For her PhD thesis she is currently working on the French author Pascal Quignard, focusing on the relationship between Latin and Greek literature, myth and music in his *Dernier Royaume*.

Giovanna Carloni (<giovanna.carloni@uniurb.it>) is a lecturer at the University of Urbino. Her fields of expertise are foreign language didactics, Italian as a second and foreign language didactics, educational technology, CLIL, English linguistics, applied corpus linguistics, and corpus-based translation. She is also a teacher trainer.

Chen Xi draws comics and writes stories. She was born in Beijing, China and lives in Manchester, UK. Her novel *Under the sky of Rome* was published in China and her comics book *Dreams and Shadows-Tales from Planet Xi Teahouse* was published in the UK. She is also engaged in food illustrations for Lonely Planet. She always loves to make independent small run comics and takes on interesting projects. Her website: <chenxi.carbonmade.com>.

Maria Teresa Chialant (<mtchialant@unisa.it>) was Professor of English literature at the University of Salerno. Her main fields of research are the 19th and 20th century novel, Neo Victorian Studies, Gender Studies and “the Fantastic”. She has written extensively on Dickens, Gissing, Oliphant, Wells, Conrad, Forster and West. Her publications include the Italian translation of some late-Victorian texts and Rose Macaulay’s *Non-Combatants and Others* (2018). She is the editor of the series “Scrittura d’Oltremanica” (Aracne Editrice).

Begoña Clavel-Arroitia (<Begona.Clavel@uv.es>) lectures at the Universitat de València and is a member of IULMA-UV. She teaches SLA and TEFL. Her main research is on the implementation of ICT resources in language teaching. She is currently the main researcher in Spain for the European Erasmus+ project TeCoLa.

Augusto de Campos, a poet and translator, is one of the leading members of the Brazilian Concrete Poetry Movement. With his brother Haroldo and Décio Pignatari he founded the Journal *Noigandres* (1952) and published *Teoria da poesia concreta* (1965). He has translated modern writers (Pound, Joyce, Gertrude Stein, Majakovskij), classics of Provençal poetry (including Arnaut Daniel). He has published work on modern poetry (de Andrade, Rimbaud, Rilke, Sousândrade) and the link between literature and music in the works of composers such as Cage, Varèse, Antheil, Cowell, Nancarrow, Scelsi and Luigi Nono. As a researcher and performer, he has created poetic and artistic works in various media and on many different back ups: video texts, neon texts, computer graphics, holograms and laser beams, as well as multimedia.

Haroldo de Campos (1929-2003), was a leading member of the avant-garde of the second half of the 20th century. He was co-founder of the Journal *Noigandres* (from 1952 the driving force behind Portuguese speaking concrete poetry). He was a linear poet (*Linguaviagem*, 1967; *Poemóviles* 1974; *Caixa preta* 1975; *Galáxias* 1984, *Ex poemas* 1985), a concrete poet, avant-garde theorist (*Teoria da poesia concreta* 1965) and a scholar studying the Western poetic tradition from Homer to Futurism (his many writings include: *Meta-linguagem* 1967; *A arte no horizonte do provável* 1969; *Ideograma* 1977; *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* 1981). His translations (and “transcreations”)

from Italian, English, Russian, Japanese and Hebrew enabled him to address some of the masterpieces of western literature (from Dante to Pound, Mallarmè to Majakovskij) and classics of eastern literature.

Silvana de Gaspari (<gaspari@cce.ufsc.br>) holds a PhD in Literary Theory from UFSC-Florianópolis. Her PhD research focussed on Dante Alighieri's *Divine Comedy* and the images of Paradise, resuming the apocryphal texts of Enoch and Isaiah. Since 1992 she is a full professor of the Italian Language Course at UFSC. Her link with the UFSC Post-Graduate Course in Literature is based on a Poetry and Aisthesis research line.

Anna Di Toro (<ditoro@unistrasi.it>) holds a PhD from Rome University La Sapienza. She teaches Chinese Language and Literature in the Università per Stranieri in Siena. Her research is mainly centred on Sino-Russian cultural and linguistic relations, history of European sinology, and translation of contemporary and classical Chinese literature. Her main publications (with other authors) are: *Il cinese per gli italiani*, 2010; Wang Zhenhe, *Rosa Rosa amore mio* (adaptation, notes and Introduction by A. Di Toro), 2014.

Massimo Fanfani (<massimo.fanfani@unifi.it>) is Associate Professor in Italian Linguistics at the University of Florence. He is the editor with Andrea Dardi of the journal *Lingua nostra* and author of the volumes *Vocabolari e vocabolaristi. Sulla Crusca nell'Ottocento* (2012); *Un dizionario dell'era fascista* (2018).

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) is a Researcher in Comparative Literatures at the University of Florence. Among his publications are: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità* (2013), *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei dieci giorni che sconvolsero il mondo* (2018).

Isabella Ferron (<isabella.ferron@unipd.it>) holds a PhD from the Ludwig-Maximilians-Universität (Munich). She is currently adjunct professor of German Language and Literature at the University of Padua. Her research interests concentrate on the period between the Enlightenment and Romanticism, with particular attention to the relation between Literature and Philosophy, Literature and Science, but also the first half of the 20th century and contemporary German Literature.

Paola Gaudio (<paola.gaudio@uniba.it>) is Aggregate Professor of English Language and Translation at the Department of Economics and Finance, University of Bari "Aldo Moro" (Italy). Her research interests revolve around translation theory, translation practice, specialized languages, and anglophone literature – mainly from the 19th and 20th centuries.

Liliana Giacomoni (<liliana.giacomoni@unifi.it>) is currently a PhD candidate in Comparative Literature at the University of Florence where she is working as a tutor. Her doctoral research deals with the reception of Middle Ages culture in the work of Rudolf Borchardt, *Pisa. Ein Versuch*. She edited *Heinrich Heine. Melodie Ebraiche* (2017). She is a member of the Rudolf Borchardt Gesellschaft.

Andrea Giusti (<andreagiusti226@yahoo.it>) graduated in Modern Philology from the University of Florence. He collaborates with *LUZIANA. International journal of studies on Mario Luzi and his time; Semicerchio. Comparative poetry magazine; Oblío (Bibliographic observatory of Italian Literature between the Nineteenth and Twentieth centuries)*. He edited the correspondence between G. De Robertis and O. Macrí (in D. Collini, ed., *Lettere a Oreste Macrí*, FUP, 2018), and between O. Macrí and G. Spagnoletti (*Quaderni di LEA*, forthcoming).

Maria Luisa Gnoato (<mlgnoato@libero.it>) graduated with first class honours in Sanskrit at the State University of Milan on 16.4.1985. She gave Lectures and Seminars on Sanskrit Grammar and History of Sankrit and Hindi Language in the State Universities of Milan and Trieste. She has participated in the editing of the first Sanskrit-Italian Dictionary. Her publications include studies on Brahmanic religion and also on Indian tales. She has translated Jambhaladatta's *Vetālapañcaviṃśati* and Bāṇa's *Kādambarī*.

Samuele Grassi (<samuele.grassi@monash.edu>) teaches the intensive Italian language and culture programme at the Monash University Prato Centre and is a research fellow at the University of Florence. He has published in both English and Italian on queer and performance studies, queer theories, and contemporary anarchism.

Géza S. Horváth (<horvath.geza.1@ppke.hu>) is Associate Professor at the Pázmány Péter Catholic University in Hungary. He holds a PhD in Literary Theory (2000). His research fields are Literary Theory, Russian Literature and History of the 19th century European novel. He has published several articles and books about Dostoevsky's novels and Bakhtinian theory of language and literature. He has been a member of the International Dostoevsky Society (2004), and of the advisory board of *The Dostoevsky Journal: A Comparative Literature Review* (2010).

Éva Kocziszky (<kocziszky.eva@iif.hu>) was Professor of German at the West-Hungarian University and at the Pannonian University. She is a member of international research groups and institutes (CEGIL Université Lorraine). Among her research fields: Classics, the reception of Antiquity in modern times, German poetry, hermeneutics. She published *Wiederholung*

und Ritualität bei Ingeborg Bachmann (2014); *The Poetics of White: Concepts of Greek Antiquity in the Age of the Avant-garde* (2015); *Das fremde Land der Vergangenheit. Archäologische Dichtung der Moderne* (2015).

Christoph König (<christoph.koenig@uni-osnabrueck.de>) is Professor of Modern German literature at the University of Osnabrueck (Germany) and an eminent specialist on Goethe, Nietzsche, Hofmannsthal, Rilke and Celan, as well as on the comparative and historical studies of philological praxis. He is a fellow of the Institute for Advanced Study in Berlin (2008/9), guest professor at the ENS Paris (2019), and a member of the International PEN. His recent publications include: *Skeptische Lektüren der 'Sonette an Orpheus' von Rilke* (Göttingen 2014), *L'intelligence du texte. Rilke-Celan-Wittgenstein* (Lille Septentrion 2016).

Luca Mä (<luca.cavalli24@libero.it>) was born in Italy from Chinese immigrants. He graduated in languages at the University of Urbino. Since 2012, he has been teaching Italian language to foreigners. He is currently working in China as a university language instructor, teaching business Italian and spoken Italian.

Narelle McAuliffe (<narelle.mcauliffe@monash.edu>) is Senior Coordinator for International Campus and Major Alliance Support at Monash University. She co-edited *The Italian Garden: Restoring a Renaissance Garden in Tuscany* (2018, Thames & Hudson) and *Chinese Migration to Europe: Prato, Italy, and Beyond* (2015, Palgrave Macmillan).

Matilde Marzi (<matildemarzi75@gmail.com>) studied Chinese at the Università per Stranieri di Siena, where she obtained a BA degree in 2018 with a dissertation on the novel by Chen Xi *Luoma tiankong xia* (Under the Sky of Rome), in which she translated three chapters of the book. She is at present attending the MA degree course in Linguistics and Intercultural Communication at the Università per Stranieri di Siena, main language Chinese.

Iliaria Moschini (<ilaria.moschini@unifi.it>) is Assistant Professor in English Linguistics at the University of Florence, where she teaches "Multimodal Discourse Analysis". Her main research interests are US political and institutional language and media/new media language. She has published several essays on the linguistic/semiotic analysis of texts from different discursive areas and a volume on the diachronic discursive evolution of the American Dream.

Mattia Mossali (<mattia.mossali@unibg.it>) is a PhD candidate in Comparative Literature at the City University of New York (USA). His research interests focus on the intersections between literature and psychoanalysis with a specific emphasis on the interrelationship between contemporary Anglo-American literature, woman's writing and female identity construction.

He has published *Sylvia Plath. La singolarità del femminile* (2015), and other essays in international academic journals.

Nadine Normand-Marconnet (<nadine.normandmarconnet@monash.edu>) is a Lecturer at Monash University, Melbourne, Australia, and the current Deputy Director (Education Programs) of the Monash Intercultural Lab. Her teaching and research focus on innovative curriculum design, and intercultural competence.

Giovanni Palilla (<giovanni.palilla@unifi.it>) mastered at Turin University in languages for international communication with a thesis on the translation of the dialogues of *The Tin Drum* by G. Grass. He is currently a PhD student in German studies at Florence University. His field of research includes German connectives and the link between literature and linguistics. He is also a translator of graphic novels in particular.

Antonio Paoliello (<antonio.paoliello@uab.cat>) holds a PhD in Intercultural Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona, where he currently teaches Chinese Literature and Classical Chinese. He serves as Adjunct Head of the Chinese Department at the Official School of Language (Barcelona). His research centres on the relations among Sinophone Malaysian literature, the Sinophone literary polysystem and Malaysian national literature. He has published on the Chinese Peruvian writer Siu Kam Wen.

Valentina Pedone (<valentina.pedone@unifi.it>) is Associate Professor of Chinese Language and Literature at the University of Florence. Her research focuses on Chinese migration to Italy with special attention to cultural issues. Among her publications: *Il vicino cinese. La comunità cinese a Roma* (Nuove Edizioni Romane, 2009) and *A Journey to the West: Observations on the Chinese migration to Italy* (FUP, 2013).

Barry Pennock-Speck (<Barry.Pennock@uv.es>) lectures at the Universitat de València and is a member of IULMA-UV. His research interests include pragmatics and ICTs for teaching. He has participated in two European projects that focus on telecollaboration, TILA and TeCoLa.

Patricia Peterle (<patriciapeterle@gmail.com>) is an Italian Literature Professor at the Universidade Federal de Santa Catarina, where she is the Chairwoman of the Literature Doctoral Programme. Her interests include modern and contemporary Italian literature, and poetry. Among her publications: *A palavra esgarçada: pensamento e poesia in Giorgio Caproni* (2018), *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana* (2015). She translated to Portuguese Agamben, Caproni, Testa, Pascoli, Nievo. She is a Fellow of the CNPq.

Armando Petrini (<armando.petrini@unito.it>) teaches “Storia del teatro” and “Storia e teorie dell’attore” at the University of Turin. He is a member of the editorial board of *Il Castello di Elsinore* and *Centro Ricerche Attore e Divismo*. Among his publications: *Gustavo Modena, Teatro, arte, politica* (ETS, 2012), *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* (ETS, 2004), *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento* (Accademia, 2002). Recently he investigated the relationship between theatre and the First World War.

Décio Pignatari (1927-2012) was a poet, translator and scholar researching Brazilian Concrete Poetry. Together with the de Campos brothers he founded the Journal *Noigandres* (1952), and is co-author of *Teoria da poesia concreta* (1965). His main interests were semiotics and communication (*Informação, Linguagem e Comunicação* 1968). He translated Marshall McLuhan into Portuguese as well literary classics from Dante to Shakespeare and Goethe. Apart from being the author of paradigmatic concrete poems (including *Beba Coca Cola*, 1958), he worked in the music sphere, collaborating with Lívio Tragtemberg and Wilson Sukorski and in cinema, being both a script writer (*O Universo de José Mojica Marins*, 1977; *Nasce a República*, 1989; *A Arte no Auge do Império*, 1989; *Os Ratos*, 2001) and actor.

Oleksandra Rekut-Liberatore (<oleksandra.rekut@unifi.it>) is a research fellow at the University of Florence. Her publications are *Finzione e alterità dell’io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo* (2013) and *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura* (2017), as well as a number of articles in peer-reviewed journals and conference proceedings.

Consuelo Ricci (<consuelo.ricci@unifi.it>) is a PhD student of the international program “European founding myths in Arts and Literature” (Florence, Sorbonne-Paris IV, Bonn). Her thesis (From epistolary polyphony to the lonely hero: La Nouvelle Héloïse, Werther, Ortis et Oberman) deals with the representation of the “Other” in the 18th century epistolary novel. She has published: “Il caleidoscopio epistolare: controfigure d’autore nella Nouvelle Héloïse di Rousseau e nell’Ortis foscoliano” (*Rivista di letterature moderne e comparate*, 2018).

Hans-Christian Riechers (<hans-christian.riechers@germanistik.uni-freiburg.de>) studied German Literature and Philosophy in Freiburg and Valencia. In 2012–2016 he was wiss. Mitarbeiteran at the University of Bielefeld. Since 2018 he has been wiss. Mitarbeiteran at the University of Freiburg. He was awarded a PhD in 2018 with a Dissertation on Peter Szondi.

Martina Romanelli (<martina.romanelli@unifi.it>) is a PhD Student at the University of Florence. She is working on a critical edition of Francesco Algarotti’s literary essays. Under the guidance of Prof. Anna Dolfi, she has researched

Giacomo Leopardi and some contemporary authors such as Piero Bigongiari, Mario Luzi and Giuseppe Dessì. She has recently published: *Ancor che tristo ha suoi diletta il vero. Una lettura di Zibaldone 2999* (Società Editrice Fiorentina, 2018). She collaborates with *LUZIANA. International journal of studies on Mario Luzi and his time* and *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*.

Sergio Romanelli (<sergio.romanelli@cnpq.br>) is Professor at the Federal University of Santa Catarina (Brazil). His research mostly focuses on Modern Foreign Languages, Genetic Criticism, Applied Linguistics and Translation. He was President of the Association of Researchers in Genetic Criticism of Brazil and Coordinator of NUPROC - Nucleus of Study of Creative Processes. Translator of Virgillito, Alberti, Speroni, Espanca, Twain, etc.

Edit Rózsavölgyi (<edit.r@unipd.it>) has been a Lecturer in Hungarian language and culture at the University of Padua since 1986. She holds a PhD in Applied Linguistics from the University of Pécs (Hungary). Among her main research interests are: applied linguistics (linguistic typology, comparative linguistics, sociolinguistics and translation studies); second language studies (innovative methodology in second language acquisition); interrelation between cultural identity and language.

Diego Salvadori (<diego.salvadori@unifi.it>) holds a PhD in Comparative Literature and is a Research Fellow at LILSI, University of Florence. His current research includes Ecocriticism and Italian Literature, the literary production of Luigi Meneghello, Gender Studies, thematic criticism, and Visual Studies. His most recent publication is *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto* (2017). He is on the editorial board of *Il Portolano* and *Symbolon*.

Andrea Santurbano (<andreasanturbano@gmail.com>) is Professor of Italian Language and Literature at the Universidade Federal de Santa Catarina (Brazil) and of Comparative Literature in the PhD program. He has published on Manganelli, Morselli Savinio, twentieth century European literature, and translated works by Agamben, Esposito and Testa into Portuguese. He is responsible for the Center of Contemporary Studies of Italian Literature and Co-editor of the literary studies journal *Mosaico Italiano*.

Teresa Spignoli (<teresa.spignoli@unifi.it>) is Associate Professor at the University of Florence. Among her research interests are contemporary Italian Literature, with a particular focus on the poetry of the second part of the Twentieth Century, and on the interaction between the artistic and literary fields.

Sara Svolacchia (<teresa.spignoli@unifi.it>) is a PhD student at the University of Florence. Besides working at the archive Risset-Todini, she

was the co-editor of a collection of essays about Jacqueline Risset (*Jacqueline Risset. "Unecertaine joie"*, 2017). She is also the co-editor of a posthumous and previously unpublished work by Jacqueline Risset on Georges Bataille (Jacqueline Risset, *Georges Bataille*, 2017).

Boris Viktor'evič Tomaševskij (1890-1957) was a philologist, theoretician, literary critic, Slavic scholar as well as having a profound knowledge of Russian and French literature. After studying engineering in Liège and Paris, he joined the Moscow Linguistic Circle and became a leading expert on Russian formalism. He was Professor of Poetic Metre and Literary Theory in St Petersburg and between 1915 and 1930 worked with the other leading formalists (Šklovskij, Brik, Tynjanov and Ėjchenbaum). He published the first textbook of literary theory (*Teorija literatury. Poëtika*, 1925/1931; Italian translation 1978), metrical and textual critical studies, and essays and books on Russian classics, including Dostoevskij, Ostrovskij, Gončarov, Lermontov and Puškin, the critical edition of whose works he edited.

Karl Vajda (<vajdak@or-zse.hu>) holds a PhD in literary theory. In 2012 he habilitated at Loránd Eötvös University (Budapest). He was a lecturer at several universities, teaching modern German literary history, contemporary German literature and literary theory. Since 2018, he has been the rector of The Jewish Theological Seminary at the – University of Jewish studies (Budapest).

Mirella Vallone (<mirella.vallone@unipg.it>) is Assistant Professor of American Literature at the University of Perugia. She has worked on seventeenth-century as well as contemporary American literature, focusing on identity, memory, ethnicity, cultural translation, and religion. She is the author of *Quella rara intensità: Henry James tra narrativa e teatro* (2003) and *Ciò che si muove ai margini: identità e riscrittura della storia nazionale in Toni Morrison, Gloria Anzaldúa e Bharati Mukherjee* (2013).

Anita Virga (<Anita.Virga@wits.ac.za>) is a Lecturer in the Italian Department at the University of the Witwatersrand and has been the editor of the journal *ISSA-Italian Studies in Southern Africa* since 2018. Her research interests are postcolonialism, migration, black identity, Sicilian literature and cinema, Luigi Capuana and Giovanni Verga. She has recently published *Subalternità nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga* (2017).

Brian Zuccala (<brian.zuccala@wits.ac.za>) (PhD, Monash) is a Post-doctoral Fellow at the University of the Witwatersrand. He co-edited *Il seme di Urbino* (2013), *Italian Postcolonialisms: Past and Present (ISSA-Italian Studies in Southern Africa 31, 1)*; *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Unification Italy: The Case of Luigi Capuana* (forthcoming).